Rodica Frenţiu

LIMBAJUL POETIC – ACT CREATOR ŞI ACTUALITATE CULTURALĂ. MODELUL CULTURAL JAPONEZ

Presa Universitară Clujeană

RODICA FRENȚIU

LIMBAJUL POETIC –
ACT CREATOR ȘI *ACTUALITATE CULTURALĂ*

MODELUL CULTURAL JAPONEZ

RODICA FRENȚIU

LIMBAJUL POETIC – *ACT CREATOR* ȘI *ACTUALITATE CULTURALĂ*

MODELUL CULTURAL JAPONEZ

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

2015

Referenţi ştiinţifici:

Professor Fumito Shimizu

Graduate School of Law and Letters
Dept. of Humanities, Faculty of Law and Letters
National University Corporation Ehime University, Japan

Associate Professor Shino Takahashi

Institute for International Relations /
Center for International Education
National University Corporation Ehime University, Japan

ISBN 978-973-595-915-9

© 2015 Autoarea volumului. Toate drepturile rezervate. Reproducerea integrală sau parţială a textului, prin orice mijloace, fără acordul autoarei, este interzisă şi se pedepseşte conform legii.

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruţa Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

Cuprins

În loc de *prefaţă* 7

Argument 15

1. Lingvistică. Poetică. Semiotică culturală:
„actualitatea" culturii în limba / literatura japoneză.....17
1.1. Limbă şi cod cultural: modelul cultural japonez 17
1.2. Semiotica culturii în analiza lingvistică.....28
1.2.1. Interjecţiile/ onomatopeele şi uimirea în faţa lumii 28
1.2.2. Idiomurile ca „texte culturale" 46
1.3. Poetică şi semiotică culturală:
recuperarea interactivă a modelului lumii nipon.....60
1.3.1. Coerenţa textuală în poemul *haiku* 60
1.3.2. Mecanismele stereoscopice ale naraţiunii 69
1.3.3. Intertextualitatea ca indice polifonic.....81
1.3.4. Scriitori japonezi
în căutarea *cuvântului perfect/ frazei perfecte*.....95
1.3.4.1. Yasunari Kawabata în căutarea *cuvântului perfect* 95
1.3.4.2. Literatura japoneză în vremuri revoluţionare:
Haruki Murakami în căutarea *frazei perfecte*.....109
1.4. *Actualitatea* culturii în limbă şi problematica
transferului cultural între literaritate şi literalitate.....123
1.4.1. Traducerea: posibilităţi şi limite. Problematica transferului
cultural în traducerile literare din limba japoneză 123
1.4.2. Limbă şi cod cultural:
traducerea între literaritate şi literalitate 131
1.5. Dincolo de graniţe lingvistice:
poezia vizuală la confluenţa dintre Orient şi Occident.....143

2. Poetica şi semiotica culturală în exploatarea
discursului publicitar japonez: de la *Nihonjinron* la *Kawaiiron* 159
2.1. „Automodelarea" culturii şi rezonanţa ideologică:
complicitatea între e*thos* şi *pathos* în discursul publicitar japonez.....159
2.2. Argument pentru „glocalizare": *Japonia pentru lume*
în mesajul publicitar gastronomic japonez.....181
2.3. Identitate culturală şi naţională:
artefact *mitologizant* în mass-media japoneză.....193

3. Semiotica culturală şi arta caligrafiei: caligrafia japoneză –
Imago Mundi şi cunoaştere metafizică 201

Referinţe bibliografice.....225

În loc de *Prefaţă*

Shōnen oiyasuku, gaku narigatashi; issun no kōin karonzu bekarazu. (*Youth passes swiftly, and learning is difficult to attain; not a moment's light should be wasted*.)

Zhu Xi (1130-1200)

Limba, fenomen spiritual şi fapt cultural manifestat în istorie, concretizează în vorbire tradiţiile vorbitorilor unei comunităţi lingvistice. Cuvântul, dintr-un material mort, se transformă, astfel, într-un „reflex spiritual" în care pulsează viaţa vorbitorilor, iar limba devine mărturia ce probează „dezvoltarea" unei tradiţii, dinamica creată evidenţiind tocmai „interdependenţa" între „dezvoltarea" limbii şi aceea a culturii şi civilizaţiei. Dar limba, ca produs cultural, evoluează ca orice alt fapt de cultură, schimbările ce apar nefiind altceva decât „obiectivarea istorică a creativităţii", înţelese dintr-o perspectivă culturală. Or, aici intervine semiotica culturii, ca ramură a semioticii generale, şi argumentează felul în care limbajul ocupă o poziţie specială în cadrul culturii, printre variatele procese de semioză pe care omul este capabil să le genereze. Recunoscând că, prin organizarea ei internă, cultura reproduce schema structurală a limbii şi se transformă, printre altele, și într-un mijloc particular de cunoaștere a limbii naturale a cărei suprastructură este, semiotica culturală, împreună cu semiotica lingvistică, încearcă să recupereze modelul lumii configurat de om și spiritul său de-a lungul istoriei, într-o ordine de idei în care semiotica culturii oferă nu numai dominanta tipului de semioză caracteristic pentru o cultură particulară, ci şi contextul adecvat de înțelegere și interpretare pentru diferite texte culturale.

Având ca punct de pornire cadrul teoretic oferit de lingvistica integrală fundamentată de Eugeniu Coşeriu şi de contribuţiile speciale aduse în

domeniul semioticii culturii de Yoshihiko Ikegami, atenţia noastră s-a orientat, pentru început, înspre studii comparative/ constrative dedicate interjecţiilor/ onomatopeelor şi expresiilor idiomatice din limbile română şi japoneză, ce încearcă să evidenţieze şi să probeze că aceste fapte de limbă sunt, la rândul lor, „acte de creaţie" lingvistică devenite tradiţie, definitorii pentru „caracterul" unei limbi. Folosind un material ilustrativ oferit de limbile română şi japoneză, atât interjecţiile/ onomatopeele, cât şi expresiile idiomatice, neglijate până acum de investigaţia lingvistică tradiţională, - ca structuri particulare ce ţintesc filosofia limbajului, în cazul interjecţiilor, respectiv sintagme complexe, în cazul idiomurilor, constituite dintr-o reţea de relaţii de tip lexical şi gramatical, al cărei sens este determinat sau completat de contextul cultural -, studiul s-a focalizat asupra relevării felului în care interjecţia/ onomatopeea, „cuvânt mimetic" sau „non-cuvânt", şi expresia idiomatică sau „discursul repetat" urmează norme proprii pentru constituirea sensului, diferite de cele ale tehnicii libere, evidenţiind modalitatea prin care acestea depun mărturie, poate mai mult decât o face cuvântul lexematic propriu-zis, pentru condiţionarea limbajului prin „lucruri" şi prin „cunoaşterea despre lucruri".

Procesul semiotic în care este implicată ființa umană consideră *ceva* ca substitut sau înlocuitor a altceva, întrebuințarea limbajului fiind, în acest sens, un caz particular de activitate semiotică. Încercarea de înțelegere a semiozei ce guvernează limbile naturale a dus la aprofundarea problematicii legate de aspectele regulilor ce „guvernează" o limbă (*rule-governed aspects*), alături de aspectele care „schimbă" (*rule-changing aspects*) sau „creează" regulile (*rule-creating aspects*) în limbile respective. Este eliminată, în felul acesta, clasificarea în limbi «logice», «alogice» sau «ilogice», făcându-se loc perspectivei de interpretare potrivit căreia, în unele limbi, un cod este mai mult sau mai puțin proeminent decât în altele, după cum, într-o limbă, o funcție poate prevala în fața alteia, fără să rezulte însă de aici vreo poziționare valorică de orice fel. Roland Barthes, spre exemplu, identifică tiparul „vidului" ca temă recurentă în configurarea universului spiritual nipon, rezultatul cercetării semioticianului francez fiind reluat și valorificat ulterior de către Yoshihiko Ikegami la un nivel teoretic al cercetării semiotice culturale. Examinând, la rândul său, cultura și limba japoneză ca

mecanisme semiotice, cercetătorul japonez amintit recunoaște prezența aceluiași model al „centrului gol", identificat de Roland Barthes în diferite compartimente ale culturii, nu numai la nivelul diverselor manifestări culturale, ci și la cel al limbii. În sprijinul identificării tiparului amintit sunt invocate caracteristicile limbii japoneze ce manifestă o tendință puternic orientată înspre articularea vagă și o înaltă dependență de context, cercetătorul japonez interpretând acest model al „centrului gol" ca o „structură omologică", inerentă culturii și, implicit, limbii japoneze.

Inițial, termenul de „omologie" a fost definit de științele naturii ca similaritate de structură identificată în obiecte sau sfere total diferite, omologia fiind înțeleasă în accepțiunea de implicație a unei relații genetice, în care A și B sunt puse într-o relație de omologie cu C și D, întrucât originea lor este comună. În semiotica culturii însă, noțiunea de „omologie" este folosită mai degrabă în accepțiunea de structură, deși pare să valorifice și conotația de implicație a unei relații genetice, deoarece cultura se bazează, în cele din urmă, pe activitatea semiotică integratoare a omului, în care limbajul ca activitate semiotică creatoare de sens ocupă un loc extrem de important. Într-o ordine de idei în care se apreciază că nu numai limba și cultura funcționează, în egală măsură, după un mecanism semiotic destul de puternic, dar și că examinarea uneia și aceleiași culturi conduce la descoperirea faptului că modelul lumii propus de o anume spiritualitate poate conține o complexă ierarhie de structuri codificatoare, considerăm că fenomenul *ambiguității* manifestat în limba și cultura japoneză ar putea deveni un exemplu justificator pentru un caz de omologie, iar tiparul „centrului gol" identificat de Roland Barthes ar fi doar una din consecințele sale.

Iar dacă limba este un „text cultural", în această varietate de semioză lingvistică de care dă dovadă ființa omenească, cel mai tipic comportament bazat pe „schimbare/ modificare de reguli" sau „creare de reguli" este redat, fără îndoială, de limbajul poetic. Se justifică, în felul acesta, atenţia noastră acordată poemului *haiku*, considerat de poetica japoneză esenţa „limbajului pasiunii şi al emoţiei", sau unor texte narative fundamentale ale literaturii japoneze moderne şi contemporane. Încercând o abordare a poemului *haiku* folosind instrumentarul oferit de analiza textului (coerenţă, coeziune etc.), se pot recunoaşte în trăsăturile evidenţiate de acesta nu

numai caracteristicile limbii japoneze, ce poartă marca ambiguităţii, devenind, drept consecinţă, puternic dependentă de context, ci şi cele ale culturii japoneze, adânc impregnată de filosofia budismului Zen. Limba şi cultura au creat, prin urmare, cadrul favorabil naşterii unui gen artistic ca *haiku*-ul, formula poetică a cărei scurtime ar garanta perfecţiunea formală şi a cărei simplitate ar sta mărturie pentru profunzime, izbutind, în acest fel, să împlinească un dublu mit: cel al formei clasice, ce face din concizie o probă a artei şi cel romantic, ce acordă întâietate adevărului exprimat prin/ de improvizaţie. Supunând analizei, din aceeaşi perspectivă aflată la conjuncţia dintre lingvistică, poetică şi semiotica culturii, câteva texte narative, am încercat să argumentăm, în continuare, că mecanismele stereoscopice sau intertextualitatea ca indice polifonic la Mori Ōgai (1862-1922), căutarea *cuvântului perfect* la Yasunari Kawabata (1899-1972) sau a *frazei perfecte* la Haruki Murakami (n.1949) constituie „nucleele tari" ale procesului naşterii şi dezvoltării romanului japonez modern şi post-modern.

Dar, în lumea informaţiei instantanee şi a comunicaţiei electronice de azi, riscând temerar apropieri de noi orizonturi ale cunoaşterii, munca de traducător a devenit, la rândul ei, o necesitate: *Transferre necesse est.* Lumea lui *între* (*in between*), respectiv *între* limbi, *între* profesii şi discipline stabilite, *între* culturi, face ca traducerea să nu mai fie drumul înspre un unic ţărm, dinspre o ţară străină şi îndepărtată înspre o alta, ci un proces dinamic, ce implică adaptări din mers şi o constantă reorientare înspre diverşi parteneri din culturi, ce par, de altfel, să se apropie unele de altele, în anii ce vin, din ce în mai mult.

Definită ca un schimb cultural, traducerea este „medierea" dintre pluralitatea culturilor şi unitatea umanităţii. Când este vorba însă de traduceri din limbi mult îndepărtate geografic şi când se manifestă, inevitabil, un aparent „hiat" între cele două culturi, conotaţiile constituie, în mod particular, o problemă majoră pentru traducător, iar fidelitatea presupune, în acest caz, nu numai o adecvare „asimptotică" a textului-ţintă la textul-sursă, prin „inventivitate" şi „creativitate", ci şi o hermeneutică corespunzătoare, în litera şi spiritul textului. Majoritatea traducătorilor cred că este suficient să aibă grijă de vocabularul şi gramatica ce le implică textul respectiv, după care textul va avea grijă de el însuşi. Or, în căutarea sensului global al

textului, nu doar semnificaţia de bază a cuvintelor şi relaţiile dintre propoziţii, fraze şi enunţuri trebuie avute în vedere ca fiind de maximă importanţă, ci şi problematica ridicată de contextul cultural. I se cere, aşadar, traducătorului să-şi facă, mai întâi, o imagine cât mai exactă a felului de a gândi şi simţi al culturilor şi civilizaţiilor care corespund limbilor între care el „mijloceşte schimburi", fără înţelegerea acelor elemente ultime, ireductibile, atomi de semnificaţie pe care metoda „câmpurilor semantice" le izolează în lexicul unei limbi, fără conştientizarea singularităţii fiecărei culturi şi civilizaţii ce impregnează limbile, individualizându-le, actul traducerii neputând cunoaşte izbândă în încercarea lui. Traducerea este, în felul acesta, în egală măsură, o operaţie lingvistică şi culturală, întrucât un text nu se reduce numai la expresia sa lingvistică, ci este produsul unui întreg context cultural, a cărui textură este făcută lizibilă de către traducător, printr-un gest creator. Iar sensul nu este un dat, ci el trebuie construit, creat, respectând geniul fiecărei limbi, al culturii fiecărui popor. Efort de benedictin, actul traducerii este unul al răbdării şi al umilinţei, aşezat sub semnul provizoratului şi al permanenţei. Servind umanitatea, actul traducerii nu-i modifică însă diversitatea. Iar traducătorul, interpret, co-autor şi re-scriitor, deşi conştient că idealul traducerii perfecte nu va putea fi niciodată atins, dar străduindu-se să elimine într-o măsură cât mai mare procentul de eroare, în reconcilierea cu o pierdere, cunoaşte şi el, în cele din urmă, bucuria/ plăcerea misiunii de a traduce.

Dar nu numai gestul traducerii poate trece dincolo de graniţe culturale, ci şi arta poetică promovată de „noua poezie" apărută în a doua jumătate a secolului al XX-lea, cunoscută sub denumirea de *concrete poetry* sau *poezia vizuală*. Globalizând posibilităţile de expresie şi comunicare ale poeziei, formula poetică „verbivocovizuală" se oferă ca un model teoretic ce redefineşte deja stabilitele moduri de producere şi receptare ale textului poetic, propunând un model experienţial-expresiv ce lărgeşte informaţiile despre materialitatea limbajului. Câteva exemple de poeme vizuale (în limbile portugheză, franceză şi japoneză) supuse analizei încearcă să demonstreze că două universuri culturale aparent extrem de diferite, ce folosesc în scrierea lor semne arbitrare (Occidentul) sau semne pictural-semnificaţionale (Extremul-Orient), s-ar putea întâlni undeva dincolo de

graniţele lingvistice prin formula *poeziei vizuale*, a cărei poetică ar putea naşte, în final, „poezia universală comună", guvernată, din punct de vedere semiotic, de reguli inovatoare. Rezultatul prezentei analize, făcute dintr-o perspectivă interdisciplinară ce alătură metoda lingvistico-semantică cu cele date de semiotica culturală şi istoria artei, s-ar materializa în recuperarea, în perimetrul modelului lumii propus de poezia vizuală, a tiparului recurent pe care l-am numi *linia în mişcare*.

Un alt domeniu de cercetare cu rezultate extrem de interesante pentru înţelegerea postmodernităţii japoneze, pentru a cărui explorare am folosit acelaşi instrumentar oferit de poetică şi semiotica culturală, ţinteşte discursul publicitar japonez. Publicitatea, ca tip de discurs ce activează o comunicare persuasivă, încearcă, printre altele, şi reluarea conceptelor devenite puncte „nevralgice" ale vremurilor contemporane globalizatoare, precum „identitate naţională" şi „japonez", fapt amintind de un curent ce-a debutat, de fapt, în perioada Meiji (1868-1912) şi care-a cunoscut apogeul în anii '70 -'80 ai secolului al XX-lea, cunoscut sub denumirea de *Nihonjinron* sau „dezbaterea asupra *niponicităţii* ". Discursul despre „niponicitate" (*Nihonjinron*), ce-a traversat un întreg secol încercând să definească conceptele de „japonez" şi „Japonia", oarecum din perspectiva eternităţii, este reformulat şi înlocuit însă de vremurile actuale, pline de schimbări rapide, de crize şi reorientări, prin discursul despre „drăgălăşenia" japoneză (*kawaiiron*), în care „japonez" şi „Japonia" sunt termeni ce-şi ataşează, poate chiar de prea multe ori, adjectivul „kawaii" (‚drăguţ, drăgălaş'). Recunoscând existenţa unei gramatici a manierelor foarte variate de a locui în lume, cercetarea încearcă să probeze, din perspectiva semioticii culturale, identitatea culturală şi naţională ca artefact mitologizant în mass-media japoneză de la începutul secolului al XXI-lea, rezultat prin crearea unor modele simbolice de profunzime ale culturii. Sunt supuse, aşadar, atenţiei, grupate în perechi binare, nu numai auto-descrierile japoneze, ci şi interpretările occidentale, care au oscilat întotdeauna între integrarea Japoniei în cultura asiatică şi izolarea sa ca un caz particular şi unic în lume.

Iar când totul ne apare ca având o semnificaţie, indiferent dacă este vorba despre un obiect, un poem sau un exerciţiu caligrafic, acesta devine,

în final, un text cultural pentru a cărui înţelegere suntem obligaţi *să ştim cum să-l citim*. Imagini vizuale şi verbale, spre exemplu, caligrafia japoneză şi icoana bizantină îşi pot revendica, neîndoielnic, anumite puncte de contact. Renunţând la principiul reprezentării structurii vizibile a lumii, acestea se metamorfozează în căi-mărturii şi mijloace spiritual-metafizice care revelează absolutul. „Pictură spirituală" sau „imagine sacră", epifanii ale unei lumi ascunse sub vălul misterului şi al unei comuniuni mistice, caligrafia japoneză şi icoana bizantină sunt deschise unei permanente re-descoperiri. Pe de altă parte, însă, este extrem de provocatoare întrebarea dacă sensul global al acestor arte iconografice, interpretat dintr-o perspectivă hermeneutică şi de semiotică culturală, poate fi relevat instantaneu sau gradual, ca o percepţie intuitivă a realităţii înlocuite iconic.

Volumul de faţă abordează, astfel, problematica modelului cultural nipon făcând apel atât la percepţia populară asupra Japoniei, cât şi la cercetările ştiinţifice, de natură lingvistică, poetică şi semiotic-culturală, japoneze şi occidentale. Fluxul Japonia-Occident este unul vechi, cunoscând de-a lungul timpului nu numai felurite variaţii de intensitate, ci şi sincope, influenţa pe care a exercitat-o Japonia asupra lumii şi invers, efectele pe care le-a avut această modelare bidirecţională asupra modelului lumii japonez devenind centrul de interes al analizei de faţă.

Argument

> *Le texte, élément primaire et unité de base de la culture, devrait être considéré par rapport à elle comme un blocinana-lasysable. Loin d'être succession, et combinaison, de signes (linguistiques), d'éléments discrèts donc, le texte serait pour la culture un signe global, doué de traits distinctifs, mais non divisibles en unités discrètes d'un rang inférieur.*
>
> Cesare Segre, *Culture et texte dans la pensée de Jurii Lotman*

Având ca punct de plecare două dintre coordonatele fiinţării în lume a omului, aceea a dorinţei de a trăi şi a supravieţui (v. Lotman 1974: 15), Şcoala de la Tartu definea cultura ca suma întregii informaţii neereditare, împreună cu mijloacele de organizare şi păstrare ale acesteia (cf. Lotman 1974: 12-19). Concepută static, cultura este, pe de o parte, un sintetizator de texte, pentru ca, văzută dinamic, să se constituie într-o potenţialitate, într-un dispozitiv care poate genera texte noi (v. Segre 1984: 4). Dar, pentru semioticieni, cultura nu este numai un text unic, căruia îi pot fi asimilate atât un ritual cât şi o capodoperă plastică sau o compoziţie muzicală, altfel spus, nu numai un efort uman, ci însăşi esenţa omului (cf. Cassirer 1994: 99). În această accepţiune, omul devine suma activităţilor sale, iar limbajul, arta, mitul, religia nu mai pot fi interpretate drept creaţii izolate, ci, unite prin relaţia comună a unei legături substanţiale (*vinculum functionale*), sunt percepute doar ca nenumărate forme şi manifestări a unei funcţii de bază ce trebuie căutată dincolo de acestea. Textul culturii este, în cele din urmă, „sinteza" unei viziuni a lumii, a modelului lumii, de aceea mesajul său este mult mai amplu decât semnificaţia sa „literală" (cf. Segre 1981: 6). Lumea este transformată, asimilată într-un text şi această „culturalizare" a ei permite două abordări opuse: *Lumea este text.* sau *Lumea nu este text.* (v. Lotman 1974: 23-25), în funcţie de antinomiile: noi/ ceilalţi, interior/ exterior, cultură/ noncultură, ordine/ haos (v. Segre 1981: 9).

Încercând să înțeleagă modul în care cultura a fost creată, menținută și dezvoltată (v. Ikegami 1991: 7) de către omul capabil să genereze cele mai variate procese de semioză, semiotica culturală, ca ramură a semioticii generale, orientează cercetarea, în mod firesc, înspre limbaj, semnalând poziția specială pe care acesta o ocupă în cadrul culturii. Recunoscând că, prin organizarea sa internă, reproduce schema structurală a limbii (cf. Lotman 1974: 20), cultura devine, printre altele, și un mijloc particular de cunoaștere a limbii naturale a cărei suprastructură este. Semiotica culturală împreună cu semiotica lingvistică încearcă, în final, să recupereze modelul lumii configurat de om și spiritul său de-a lungul istoriei. Semiotica culturii, oferind dominanta tipului de semioză caracteristic pentru o cultură particulară, devine cadrul adecvat de înțelegere și interpretare pentru diferite texte culturale.

Or, considerând limba un „text cultural", în această varietate de semioză lingvistică de care este capabil omul, cel mai tipic comportament bazat pe „schimbare/ modificare de reguli" sau „creare de reguli" (v. Ikegami 1991: 3) este redat, fără îndoială, de limbajul poetic. În felul acesta, pornind de la premisa că limbajul poetic este cel mai caracteristic aspect al semiozei umane ce implică limbajul, poetica, iar nu lingvistica, devine, fapt incontestabil, perspectiva de cercetare ce propune „modelul teoretic semiotic fundamental" (Ikegami 1991: 4).

1. Lingvistică. Poetică. Semiotică culturală: „Actualitatea" culturii în limba/ literatura japoneză

1.1. Limbă şi cod cultural: modelul cultural japonez

> *A fost odată un preot care, când cineva a încercat să-l lovească cu spada, a compus repede o poezie: „Lovind ca fulgerul cu spada, ai tăiat vântul de primăvară." Agresorul a fost înfricoşat şi a fugit, fără să-i mai ia viaţa.*
>
> Natsume Soseki, *Motanul are cuvântul*

Semiotica, știință apărută ca rezultat al întrepătrunderii investigației filosofice și logice cu cea lingvistică, este interesată de activitățile umane generatoare de sens, de capacitatea omului de a crea un univers semnificațional. Cultura, interpretată drept un sistem de semne subordonat unor reguli de structură, a cunoscut și ea o abordare semiotică (v. Ecole de Tartu: 1976), ale cărei rezultate s-au bucurat de o primire entuziastă din partea filosofilor culturii, antropologilor, poeticienilor.

Încercând să înțeleagă modul în care cultura a fost creată, menținută și dezvoltată (v. Ikegami 1991: 7) de către omul capabil să genereze cele mai variate procese de semioză, semiotica culturală, ca ramură a semioticii generale, orientează cercetarea, în mod firesc, înspre limbaj, semnalând poziția specială pe care acesta o ocupă în cadrul culturii, limbajul poetic fiind pentru unii cercetători aspectul cel mai caracteristic al activității de semioză în care este implicat limbajul.

În tentativa de a identifica mecanismul semiotic ce dă naștere unei dominante culturale (*dominant semiotic orientation*), semiotica culturii operează cu două noțiuni fundamentale: omologie și tipologie (v. Ikegami 1991: 8).

La începutul secolului al XX-lea, Okakura Kakuzo, dorind să facă înțeleasă Occidentului spiritualitatea niponă, propunea drept cheie de descifrare a acesteia din urmă tiparul «căii» ceremoniei ceaiului, identificându-l ca motiv recurent în toate manifestările culturale japoneze. Imediat după încheierea celui de-al doilea război mondial, apărea pe continentul american o cercetare de antropologie culturală, cu o puternică amprentă ideologică, care încerca penetrarea „misterului japonez" din perspectiva celui situat în afara arhipelagului nipon, Ruth Benedict propunând în *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture*, carte apărută în 1946, două „tipare" prin care considera că ar putea fi interpretat și înțeles paradoxul spiritului japonez, în care contrariile coexistă fără să provoace conflicte: „crizantema" și „sabia".

Câteva decenii mai târziu, în anul 1970, Roland Barthes, într-un volum cu titlul *L'empire des signes*, dedicat în întregime investigației asupra culturii japoneze din perspectiva semioticii culturale, punea această lume sub un alt semn, respectiv acela al centrului „gol":

> „La ville dont je parle (Tokyo) présente ce paradoxe preécieux: elle posède bien un centre, mais ce centre est vide. Toute la ville tourne autour d'un lieu à la fois interdit et indifférent, demeure masquée sous la verdure, défendue par des fossés d'eau, habitée par un empereur qu'on ne voit jamais, c'est à dire, à la lettre, par un ne sait qui." (Barthes 1970: 44-46)

> „On dirait qu'une technique séculaire permet au paysage ou au spectacle de se produire dans une pure significance, abrupte, vide, comme une cassure. Empire des Signes? Oui, si l'on entend que ces signes sont vides et que le rituel est sans dieu." (Barthes 1970: 145)

Rezultatul cercetării de acest tip efectuate de către semioticianul francez, concretizat în identificarea tiparului „vidului" ca temă recurentă în configurarea universului spiritual nipon, este reluat și valorificat ulterior de către Yoshihiko Ikegami, la un nivel teoretic al cercetării semiotice culturale. Examinând, la rândul său, cultura și limba japoneză ca mecanisme semiotice (v. Ikegami 1991: 16-17), cercetătorul amintit recunoaște prezența aceluiași model al „centrului gol", identificat de Roland Barthes în diferite compartimente culturale, nu numai la nivelul diverselor manifestări culturale, ci și la cel al limbii. În sprijinul identificării tiparului amintit sunt invocate caracteristicile limbii japoneze ce manifestă o tendință puternic

orientată înspre articularea vagă și o înaltă dependență de context, cercetătorul japonez interpretând acest model al „centrului gol" ca o „structură omologică", inerentă culturii și, implicit, limbii japoneze.

Inițial, termenul de „omologie" a fost definit de științele naturii (v. Ikegami 1991: 8) ca similaritate de structură identificată în obiecte sau sfere total diferite, omologia fiind înțeleasă în accepțiunea de implicație a unei relații genetice, în care A și B sunt puse într-o relație de omologie cu C și D, întrucât originea lor este comună. (Spre exemplu, în biologie, se afirmă că aripile cosașului sunt omologe cu labele din față ale câinelui, despre care se notează că sunt omologe cu aripile vulturului.)

În semiotica culturii însă, noțiunea de „omologie" este folosită mai degrabă în accepțiunea de structură (cf. Ikegami 1989: 391), deși pare să valorifice și conotația de implicație a unei relații genetice, deoarece cultura se bazează, în cele din urmă, pe activitatea semiotică integratoare a omului, în care limbajul ca activitate semiotică creatoare de sens ocupă un loc important:

> „... culture seems to be based on an integrated semiotic activity of man and not just a conglomerate of the products of divergent kinds of semiotic enterprises in diverse facets of culture, disjointed from each other." (Ikegami 1991: 8-9)

Acceptând că nu numai limba și cultura japoneză funcționează, în egală măsură, după un mecanism semiotic destul de puternic (v. Ikegami 1991: 8-13), dar și că examinarea uneia și aceleiași culturi conduce la descoperirea faptului că modelul lumii propus de o anume spiritualitate poate conține o complexă ierarhie de structuri codificatoare (cf. Lotman 1974: 26), credem ca fenomenul *ambiguității* manifestat în limba și cultura japoneză ar putea deveni un exemplu justificator pentru un caz de omologie, iar tiparul „centrului gol" identificat de către Roland Barthes ar fi doar una din consecințele sale.

Procesul semiotic în care este implicată ființa umană consideră ceva ca substitut sau înlocuitor a altceva, întrebuințarea limbajului fiind în acest sens un caz particular de activitate semiotică. Încercarea de înțelegere a semiozei ce guvernează limbile naturale a dus la aprofundarea problematicii legate de aspectele regulilor ce guvernează o limbă (*rule-governed aspects*), alături de aspectele care schimbă (*rule-changing aspects*) sau creează regulile (*rule-creating aspects*) în limbile respective. Într-o asemenea ordine de

idei, este eliminată clasificarea în limbi « logice », « alogice » sau « ilogice », făcându-se loc perspectivei de interpretare potrivit căreia, în unele limbi, un cod este mai mult sau mai puțin proeminent decât în altele, după cum, într-o limbă, o funcție poate prevala în fața alteia, fără să rezulte însă de aici vreo poziționare valorică de orice fel.

Prima apreciere, o glumă sau o simplă scuză pentru a cuceri un teritoriu păgân, făcută de un occidental limbii japoneze îi aparține misionarului iezuit Francis Xavier, ajuns în anul 1549, la Kagoshima, pentru care limba vorbită în arhipelagul nipon era „limba diavolului". În anul 1902, Chamberlain (apud Ikegami 1989: 394) considera limba japoneză ca o limbă „agramaticală", „impersonală", invocând drept argumente particularitățile limbii japoneze în care substantivul nu prezintă categoriile de gen și număr, adjectivul nu are grad de comparație, iar verbul este lipsit de categoria gramaticală a persoanei.

Mai mult, subiectul, elementul sintactic esențial într-o limbă occidentală, poate fi eludat în limba japoneză fără nicio dificultate, astfel încât utilizatorul poate nici să nu remarce vreo omisiune, întrucât acesta se recuperează foarte ușor din context. Și pronumele, instrument indispensabil pentru coeziune în textul occidental, poate lipsi în textul japonez, fără să se înțeleagă că acesta ar funcționa mai puțin „perfect" în lipsa lui (cf. Ikegami 1989: 394). Dar, pe de altă parte, limba japoneză prezintă o ofertă foarte variată de pronume din care se poate alege forma potrivită contextului, pronumele personal „eu", spre exemplu, fiind întâlnit în diverse variante, fiecare formă cumulând caracteristici legate de varii registre stilistice: *watakushi* (foarte formal), *watashi* (formal), *washi* (persoană în vârstă), *atakushi* (feminin), *boku* (informal, masculin), *atashi* (informal, feminin), *ore* (foarte informal, masculin) (v. Makino, Tsutsui 1998: 28). Trăsăturile limbii japoneze se completează apoi cu un complicat sistem onorific care obligă vorbitorul să se adreseze diferit, în funcție de statutul social al interlocutorului, caracteristicile menționate făcând ca limba japoneză să apară pentru un străin ca o limbă extrem de „nesigură":

> „Selon le japonologue éminent, Pierre Landy, <l'imprécision de la grammaire, la fluidité syntaxique contribuent à faire du japonais unes des langues les moins sûres du monde pour la définition de la pensée. Dès leur première formation intelectuelle, la langue japonaise enferme les Nippons dans une monde de réserves, d'allusions, de demi-valeurs de l'expression... >" (Courdy 1979: 245)

Din punct de vedere tipologic, toate aceste particularități sunt însă relaționate cu un anumit tip lingvistic în care s-ar situa limba japoneză, și anume acela al unei limbi dependente de context (*context-dependent languge*), iar una din funcțiile pe care o activează predominant această limbă este funcția interpersonală (*interpersonal function*), într-un contrast evident cu limbile occidentale caracterizate prin independența față de context (*context-independent language*) și prin evidențierea funcției ideatice (*ideational function*) (cf. Ikegami 1991: 6). Funcția comunicativă se împlinește, așadar, în limba japoneză, printr-un cod semiotic diferit de cel propus de limbile occidentale, subiectul uman căpătând aici mai degrabă un rol de interpret decât unul de decodor.

E adevărat că orice limbă este într-o măsură mai mare sau mai mică dependentă de context, dar limba japoneză este atât de dependentă de context încât noțiunea de „text" devine mai importantă decât cea de propoziție. Spre exemplu, enunțul <*Watashi wa unagi desu*. >, ce s-ar traduce literal în limba română prin ‚Eu sunt țipar.', pare să se constituie într-o aserțiune prin care vorbitorul se identifică cu un țipar. De fapt, nu e vorba despre o auto-identificare, ci de un enunț formulat într-un restaurant, când vorbitorul își exprimă chelnerului dorința de a comanda țipar (v. Makino & Tsutsui 1998: 523). Un exemplu de genul acesta a fost de multe ori invocat pentru a ilustra „ilogicitatea" limbii japoneze, deși este, în realitate, o expresie cu un sens nedeterminat lingvistic (cf. Ikegami 1989: 263). Semnificația lexemelor întrebuințate în propoziția dată este o problemă simplă, dar construcția reală a sensului este lăsată contextului pentru precizare, de aceea exemplul de mai sus, relaționat la un context particular, ar putea fi înțeles în diverse feluri : ‚Comand un țipar.', ‚Desenez un țipar.', ‚Pescuiesc un țipar.' etc.

Limba japoneză, lipsită de autonomia despre care se vorbește în limbile occidentale, este, inevitabil, puternic dependentă de context, iar granița dintre text și context devine aici destul de vagă. Dar fenomenul omologiei face posibilă recunoașterea acestei caracteristici a ambiguității și în varii manifestări ale culturii japoneze, dominată pregnant de tendința înspre o articulație semiotică vagă (*semiotically blurred articulation*), ce nu diferențiază clar o unitate semiotică culturală față de alta (v. Ikegami 1991: 16).

Termenul japonez pentru noțiunea de „ambiguitate" este *aimai*, *aimai-sei*, compus sino-japonez ce denumește ceea ce este ‚obscur, vag, echivoc'. Termenul, cu accepțiunea de ‚obscuritate', este înregistrat în limba chineză încă din secolul al III-lea, într-un text al exegetului confucianist He Yan (190-249), iar prima atestare în limba japoneză a termenului, cu sensul de ‚nesigur', pare să dateze din perioada Heian, fiind întâlnit într-o compilație de poezii și de texte scrise în stil chinezesc de către Fujiwara no Akihira (989-1066), cu titlul *Honchō monzui* (*Recueil de textes de la Cour*, 1060) (cf. Sakai 2001: 21). Cele două caractere chinezești (*kanji*) care compun cuvântul sunt oarecum redundante prin semnificație, *ai* însemnând ‚obscuritate' și ‚acțiunea de a acoperi, reacoperi', iar *mai* ‚obscuritate, nedeterminare'. Există, de altfel, o paradigmă a ambiguității în limba japoneză, cu termeni heterogeni ca *tankai* (‚obscur'), *ayafuya*, *bakuzen*, *hakkiri shinai mono* (‚imprecis'), *fuseikaku* (‚inexactitate'), *tagisei* (‚polisemie'), *ryōgisei* (*no aru koto*) (‚bivalență'), *fukakutei* (‚incertitudine'), *fumeiryo* (‚indeterminare'), *ayashisa* (‚echivoc'), *kondō* (‚confuzie'), *torichigaeru* (‚a confunda') sau cu numeroase expresii care evită exprimările directe, cum ar fi: *Sō ka nā*, [informal] (‚Hm, mă cam îndoiesc.') (lit. ‚Mă întreb dacă e așa...'), *Soredemo ii (desu) kedo*. (‚E în regulă, dar...'), *Sore wa sō (desu/ da) kedo*. (‚E adevărat, dar...'), *Tashikani ossharu tōri da to omoimasu ga, shikashi ...* [formal, politicos] (‚Ceea ce ați spus este fără îndoială corect, dar ...'), *Okotoba o kaesu yō de nan desu ga...* [foarte formal și politicos] (lit. ‚Îmi pare rău să vă întorc cuvintele, dar...') (v. Makino & Tsutsui 1998: 53-54), ambiguitatea părând a fi înscrisă atât în mentalitatea, cât și în limba japoneză.

Yasunari Kawabata, primul japonez laureat Nobel pentru literatură, conștient de această coordonată a ambiguității ce guvernează limba și cultura japoneză, și-a asumat-o, credem, în mod deliberat. După publicarea romanului *Dansatoarea din Izu* (*Izu no odoriko*, 1926), scriitorul japonez mărturisește, câteva decenii mai târziu (apud Sakai 2001: 23), că ar fi primit numeroase scrisori în care cititorii își exprimau nedumerirea legată de următorul fragment din text:

> „La vedette tanguait très fort. La danseuse, les lèvres farouchement serrées, l'air résolu, fixait les yeux ailleurs. Je me retournai pour saisir l'échelle de corde. La jeune fille voulut me dire au revoir, mais elle n'y parvint pas, et se contenta d'incliner la tête une dernière fois." (Kawabata 1997: 84)

Întrebarea din corespondența primită se referea la subiectul verbului 'a înclina (capul)'. Era vorba despre dansatoare sau despre narator? De fapt, în original[1], fraza este compusă din patru propoziții care prezintă un singur subiect gramatical clar exprimat: *watashi* (*ga*), un 'eu' ce îmbracă toate cele patru propoziții ale frazei și căruia, conform unei logici occidentale, i s-ar subordona întreaga frază. Dar, precizează Kawabata, prin întrebuințarea particulei *ga*, în locul unei postpoziții topicalizante *wa*, se subînțelege că, începând cu *sayonara o iō to shita*, tânăra dansatoare devine centrul acțiunii, textul căpătând voit din partea autorului său o nuanță ambiguă:

> „Toutefois , parce que j'ai omis (*shōryaku*) le sujet de la danseuse, mon texte est devenu ambigu (*aimai*) au point d'induire en erreur mes lecteurs ..." (apud Sakai 2001: 24).

Scriitorul japonez n-a modificat niciodată acest pasaj din text, considerând c-ar fi fost un gest nejustificat din partea sa. Potențialitatea de ambiguitate din limba japoneză se cerea satisfăcută, iar relația dintre elipsă și ambiguitate, dintre rolul cititorului și conștiința autorului dovedește în ce măsură limba japoneză poate fi făcută în mod intenționat ambiguă.

Mai mult, în decembrie 1968, cu ocazia decernării premiului Nobel pentru literatură, Yasunari Kawabata rostea la Stockholm un discurs intitulat *Utsukushii Nihon no Watashi* (*Moi, d'un beau Japon*). Douăzeci şi şase de ani mai târziu, cel de-al doilea laureat provenit din arhipelagul nipon, Kenzaburô Ôe (1935-), susţinea, în anul 1994, o prelegere ce purta titlul *Aimaina Nihon no Watashi* (*Moi, d'un Japon, ambigu*).

Preluând modelul oferit de discursul propus de Yasunari Kawabata şi operând în titlu înlocuirea lexemului *utsukushii* (‚frumos') cu *aimaina* (‚ambiguu'), Kenzaburō Ōe se recunoaştea nu numai un discipol al maestrului, dar şi, concomitent, vocea unei alte generaţii. El aducea, în felul acesta, în prim-plan, conceptul de ambiguitate (*aimaisei*), recunoscând că-i fusese sugerat, de altfel, de însuşi titlul prelegerii lui Yasunari Kawabata, pe care Kenzaburō Ōe îl aprecia ca fiind, în acelaşi timp, foarte frumos şi foarte ambiguu :

[1] 「はしけはひどく揺れた。踊子はやはり唇をきっと閉じたまま一方を見つめていた。私が縄梯子に捉まろうとして振り返った時、さよならを言おうとしたが、それも止して、もう一ぺんただうなずいて見せた。はしけが帰って行った。」川端康成『伊豆の踊り子』東京、新潮文庫、p. 44.

> „Tout à l'heure, j'ai utilisé le terme de vague pour traduire le aimai de Kawabata. Mais maintenant j'aimerais, en suivant l'exemple de la grande poétesse anglophone Kathleen Raine, qui a écrit à propos de Blake qu'il était < ambigu, mais pas vague >, traduire aimai par ambigu, car je voudrais justement dire à mon propos Moi, d'un Japon, ambigu." (Ōe 2001: 16)

Particula (postpoziţia) *no* din titlul original *Utsukushii Nihon no Watashi* (*Japonia, frumosul şi eu însumi*) al prelegerii lui Yasunari Kawabata poate crea nativilor şi cunoscătorilor limbii japoneze multiple interpretări şi înţelegeri. Pe de o parte, particula *no* ar putea fi înţeleasă ca având rolul (obişnuit, de altfel, în limba japoneză) de a sugera posesia, iar atunci, din perpectiva acestei interpretări, traducerea adecvată ar fi ‚Eu care aparţin unei Japonii frumoase' sau ‚Frumoasa mea Japonie'. O altă posibilă înţelegere a particulei *no* ar fi apoi aceea de liant între „frumoasa Japonie" şi „eu însumi", iar tălmăcirea ei ar deveni juxtapunere: ‚Japonia, frumosul şi eu însumi'.

Dar şi adjectivul japonez *aimai[na]* (‚ambiguu'), la rândul său, este un cuvânt deschis diverselor interpretări. Titlul discursului *Utsukushii Nihon no Watashi* (*Moi, d'un beau Japon*) al lui Yasunari Kawabata acoperea, în fapt, o prelegere despre un fel unic de misticism, regăsibil nu numai în Japonia, ci şi în toată filosofia orientală fundamentată pe doctrina oferită de budismul Zen. Deşi scriitor aparţinând secolului al XX-lea, Yasunari Kawabata recunoştea, cu ocazia decernării premiului Nobel, identificarea operei sale cu litera şi spiritul poemelor medievale scrise de către călugării Zen.

În dorinţa de a atinge starea de *satori* (‚Iluminarea spirituală'), doctrina Zen încearcă să depăşească cadrul oferit de limbaj, trecând cu ajutorul *koan*-ului (enigmă cu tâlc) dincolo de acesta, iar dobândirea stării în care s-a pierdut conştientizarea ruperii legăturii cu limbajul ar face posibilă relaţia directă a omului cu natura. În învăţătura Zen nu se fac aserţiuni tocmai pentru a se evita dogmatismul şi a lăsa cale liberă relativizării. Ocolind încercările teoretice de definire a sa, *Zen*-ul reprezintă, în primul rând, practică şi învăţătură prin care se poate atinge *Trezirea* sau *Iluminarea*. Importate din China în Japonia, în secolul al XIII-lea, doctrinele *Zen*, practici rezervate unei elite intelectuale sau războinice, vor da un nou impuls budismului japonez. Eisai a adus *Zen*-ul denumit Rinzai, a cărui practică este bazată pe meditaţia asupra unui *koan*, enigmă ce duce la

Iluminare, iar discipolul său Dogen a pus fundamentele *Zen*-ului Sota, a cărui unică practică este *zazen*, meditaţia în poziţie şezândă. Dar încercarea de a defini *Zen* se izbeşte de multe obstacole, fiind pentru specialiştii care au avut o asemenea iniţiativă o tentativă, în egală măsură, dificilă şi riscantă. Originile budismului *Zen* (<skt. *dhyana* ‚meditaţie') sunt legate de tradiţia yoga, respectiv de credinţa că auto-controlul şi meditaţia pot conduce înspre pacea *Iluminării*. Neputând fi considerat o religie, de vreme ce nu se bazează pe *sutras* (‚scripturi') sau pe o doctrină teologică, budismul *Zen* a fost văzut ca o filosofie:

> „... comment pouvons-nous *imaginer* un verbe qui soit à la fois sans sujet, sans attribut, et cependant transitif, comme par exemple un acte de connaissance sans sujet connaissant et sans objet connu? C'est pourtant cette imagination qui nous est demandée devant le *dhyana* indou, origine du *ch'an* chinois et du *zen* japonais, que l'on ne saurait évidemment traduire par *méditation* sans y ramener le sujet et le dieu: chassez-les, ils reviennent, et c'est notre langue qu'ils chevauchent." (Barthes 1970: 13)

Alţi exegeți au apreciat însă că budismul *Zen* nu ar putea fi interpretat nici ca filosofie, considerând că acesta s-ar situa undeva în spatele cuvintelor şi al intelectului, nefiind nici un studiu al proceselor ce guvernează gândirea şi conduita şi nici o teorie a principiilor sau a legilor care guvernează legea umană sau universul. Mai degrabă, el ar putea fi văzut ca un fel de „antiintelectualism" sau o formă de „intuiţionism", deși pare să nu fie nici una, nici alta:

> „Even if called mind, it is Mind wich has 'no form to be obtained'. Zen endeavors to *awaken* to this kind of mind immediately and directly. In this awakening there is no need for the meditation of theory and doctrine, and Zen advocates 'directly pointing to man's Mind.'" (Abe 1985: 138)

În învățătura Zen, drumul înspre Iluminare ocolește conceptualizarea, intelectualizarea este oprită, pentru a face loc expresiei directe. Se spune că un călugăr i-ar fi cerut maestrului său să-i exprime esența Zen-ului pe hârtie, astfel încât să dețină ceva tangibil în efortul său de studiu. La început, maestrul l-a refuzat, încercând să-i explice că ceea ce se așteaptă a fi descoperit prin practică spirituală nu este necesar să fie transpus în cuvinte : „De vreme ce este chiar în fața ta, de ce să încerc să-l captez cu tușul și pensula?". Călugărul a continuat însă să-i ceară maestrului său să-i

reprezinte într-o formă concretă spiritul învățăturii Zen. Maestrul a desenat, în cele din urmă, un cerc pe o bucată de hârtie, însoțindu-l de următorul *koan*: *A te gândi la aceasta și a înțelege aceasta este cel mai important lucru în al doilea rând; a nu te gândi și a nu înțelege aceasta este cel mai important lucru în al treilea rând.* (apud Suzuki 1988: 428-435). Într-o tradiție de meditație Zen, care mizează pe importanța semnificației a ceea ce se deduce din ceea ce nu este spus decât prin aproximație, maestrul a omis însă să menționeze care ar fi, în primul rând, cel mai important lucru... „Nu judeca cu cuvinte!" ar fi una dintre axiomele budismului Zen și, în măsura în care încearcă să interfereze cu limbajul, doctrina capătă forma paradoxală a *koan*-ului, una din căile spre *satori*, Iluminarea Zen:

> „Si, vous questionnant, quelqu'un vous interroge sur l'être, répondez par le non-être. S'il vous interroge sur le non-être, répondez par l'être. S'il vous interroge sur l'homme ordinaire, répondez en parlant du sage, etc." (apud Barthes 1970: 95)

Koan-ul sau parabola Zen este taina învățăturii Zen ce amintește suflurile ce leagă lumea vizibilă de o lume invizibilă, în care golul semnificațional deschis se cere umplut cu propria emoție a adeptului. *Koan*-ul nu explică, doar sugerează, el este misterul care, de îndată ce este atins de gândire, dispare. Yeno, al șaselea patriarh, a văzut odată doi călugări cum se uitau la flamura bătută de vânt a unei pagode. Unul din cei doi crezu că vântul se mișcă, iar celuilalt i se păru că flamura se mișcă. Yeno îi lămuri însă că adevărata mișcare nu se găsește nici în vânt, nici în flamură, ci în ceva din propriul lor suflet: „Ce n'est pas la bannière, ce n'est pas le vent, c'est votre esprit qui bouge." (apud Brunel 2002: 51)

Koan-ul este, prin urmare, drumul meandric al căutării Iluminării prin care se încearcă revelarea propriului Adevăr, depășindu-se perspectiva duală pe care sinele o aplică lumii fenomenale, împărţind lumea în subiect şi obiect, în bine şi rău etc. Lumea concepută de raţiune este pentru budismul *Zen* una falsă, o lume a ignoranţei şi a decepţiei, departe de lumea realităţii adevărate. Negând influenţa raţiunii reducţioniste, lumea discriminărilor ar dispărea o dată cu ea şi şi-ar putea face loc adevărata Realitate, în toată plinătatea ei. Negarea, la rândul ei, nu este un simplu abandon, ci o

redefinire a lumii. Cu ajutorul *koan*-ului, căutătorul desăvârşirii trebuie să descopere în propria-i viaţă răsfrângerea luminii dinlăuntru:

> „... c'est cela que l'on recommande à l'exercitant qui travaille un koan (ou anecdote qui lui est proposée par son maître): non de le résoudre , comme s'il avait un sens, non même de percevoir son absurdité (qui est encore un sens), mais de le remâcher < jusqu'à ce que la dent tombe>. Tout le Zen, dont le haïkaï n'est que la branche littéraire, apparaît ainsi come une immense pratique destinée à *arrêter le language*, à casser cette sorte de radiophonie intérieure qui émet continûment en nous..." (Barthes 1970: 97)

Ambiguitatea interpretării căreia îi dă naştere *koan*-ul reaminteşte, demonstrând-o, înclinaţia înspre vag şi neclar predilectă culturii japoneze. Sursă a ambiguităţii, *koan*-ul se aşază el însuşi sub semnul ambiguităţii, ca un fel de efect al unei oglinzi duble. Ambiguitatea creată de *koan* nu relevă doar o anumită viziune asupra lumii, ci este legată prin fire inextricabile de limba şi mentalitatea japoneză, propunând un anume fel de căutare a înţelegerii lumii. Aparentă contradicţie, fundamentată pe eşafodajul lingvistic şi spiritual, *koan*-ul propune parcă o organizare a ambiguităţii. Modelul ambiguităţii încercat de către un *koan* este defrişare de noi înţelesuri şi interpretări, dar şi o eliberare faţă de limbaj, exemplu strălucit în acest sens, întrucât însăşi cultura japoneză şi l-a dorit aşa.

Ambiguitatea analizată de către semiotica culturii, ştiinţa considerată una dintre cele fundamentale legate de om ca *homo significans* (cf. Ikegami 1991: 21), ce încearcă să înţeleagă menirea de a fi în lume a individului, ridică, în final, problema creativităţii umane, a artei, manifestarea creatoare artistică aflată în căutarea „căii eleganţei" (*fūga no michi*), cum o numea Matsuo Bashō, ce emerge tocmai din libertatea omului de a se mărturisi sau tăcea:

Mono ieba	*Vorbe, vorbe,*
Kuchibiru samushi	*Buze-nvinețite:*
Aki no kaze	*Vânt de toamnă*

(Matsuo Basho, poem *haiku*)

1.2. Semiotica culturii în analiza lingvistică

1.2.1. Interjecţiile/ onomatopeele şi uimirea în faţa lumii: o privire contrastivă în limbile română şi japoneză

> *Restent, par consequént, en dehors de nos considérations les mots <équivalents de phrase> (interjections, particules d'affirmation et de négation, telles que oui, si, non), [...]*
>
> Eugenio Coseriu, *L'homme et son language*

„Cuvinte" sau „non-cuvinte", cum au fost interpretate de-a lungul timpului, interjecţiile, cu subcategoria onomatopeelor, au stârnit, şi continuă să o facă şi în prezent, un real interes (v. Burindant 2001). Atât pentru filosofii interesaţi de teoria limbajului, cât şi pentru gramaticieni sau oameni ai literelor, interjecţia pare a fi o provocare permanentă, căreia i se dedică şi azi numeroase studii ce încearcă analiza lor, din punct de vedere semantic, sintactic şi pragmatic, în diferite limbi ale lumii (v. Ameka (ed.) 1992). În limba japoneză, spre exemplu, atrage atenţia un fenomen lingvistic destul de interesant, care constă nu atât în numărul apreciabil de interjecţii/ onomatopee din inventarul vocabularului acestei limbi, cât, mai ales, în funcţiile pe care acestea le au, de a încărca afectiv, emoţional, altfel spus, de a însufleţi, „personalizând", o limbă considerată de către lingvişti occidentali, aproape în unanimitate, ca fiind una „impersonală". Mai mult, deşi graniţa între limba japoneză colocvială şi cea scrisă este foarte bine consolidată din punct de vedere lexical şi gramatical, surprinzător, interjecţiile şi onomatopeele transgresează frontierele, destul de rigide, care separă discursul oral de cel scris în limba japoneză, alunecând uşor din vorbire în scris. Încercăm să arătăm că statutul lor în limba japoneză este diferit de cel în limba română. Fiecare limbă interpretează interjecţia diferit şi credem că este interesant de investigat cărei explicaţii i s-ar datora acest fapt.

Studiul interjecţiei/ onomatopeei, dacă nu se mărgineşte, aşa cum este el propus de gramatica tradiţională, doar la un simplu inventar de forme şi funcţii, atinge, provocator şi incitant, o problemă de filosofia limbajului: Care ar fi relaţia între aceste cuvinte mimetice şi originea limbajului? Reuşesc interjecţiile/ onomatopeele să numească lucruri sau stări, să le reprezinte într-un anume fel pentru om?! Interesul pentru aceste forme verbale ne-a fost stârnit de dialogul platonician *Cratylos*, focalizat pe două direcţii de interpretare, respectiv ale recunoaşterii sau neacceptării, cu argumente invocate în ambele cazuri, a corespondenţei arbitrare între nume şi realitate. Curiozitatea noastră faţă de acest subiect a crescut şi mai mult când, la un moment dat, în timpul lecturii studiilor coşeriene, am remarcat că interjecţia fusese eliminată deliberat din cadrul unor cercetări teoretico-aplicative dedicate structurilor lexicale. S-a adăugat acestora, şi nu în cele din urmă, şi dorinţa de a aprofunda capitolul dedicat de către gramatica limbii japoneze onomatopeelor, unde, şi observaţia ar putea fi făcută chiar de un nespecialist, se poate remarca uşor că ele sunt prezentate diferit faţă de felul în care o face, spre exemplu, limba română. Nedumeririle provocate de aceste „întâlniri" ne-au ispitit cu întrebări şi răspunsuri de căutat ...

Definind limbajul ca o activitate umană universală, ce se realizează întotdeauna individual prin vorbitorii unei limbi, în acord cu normele unei comunităţi lingvistice istorice, Eugeniu Coşeriu (2000: 233-249) recunoaşte trei planuri ale limbajului: universal, istoric şi individual. La nivel universal, limbajul ca activitate este vorbirea în general, la cel istoric acesta înseamnă a vorbi o limbă, iar la nivel individual devine limbajul realizat de individ într-o situaţie istorică determinată, numită „discurs". Delimitarea celor trei planuri ale limbajului este extrem de importantă, deoarece ea trimite la trei nivele de funcţionalitate ale conţinutului lingvistic: *desemnare*, *semnificat* şi *sens*, a căror apariţie într-un text nu poate fi decât simultană. Designaţia este relaţia între semn şi „lucrul" numit, referinţa la „realitate"; semnificatul este conţinutul semnului lingvistic dat printr-o limbă, iar sensul este „conţinutul specific al unui act de vorbire" sau al unui complex de acte de vorbire, adică al unui discurs (cf. Coşeriu 2001: 334). Pentru sens, semnificatul şi designaţia combinate se comportă ca un semn material („semnificant"), în raport cu ceea ce semnifică („semnificat").

Continuându-l pe Platon, care specifica două „funcţiuni fundamentale" în limbă, una de *numire* şi alta de *spunere* a ceva despre ceea ce a fost deja denumit, distincţie prezentă şi azi în ceea ce numim „lexic" şi „gramatică", Eugeniu Coşeriu (2001: 166) separă două tipuri de semnificaţii: semnificaţia lexicală şi cea gramaticală, care, fără să coincidă exact, ar corespunde cu vocabularul, pe de o parte, şi cu gramatica, structura gramaticală, pe de altă parte. Este interesant să observăm că, în această sintaxă funcţională, Coşeriu (2001: 37), spre deosebire de gramatica tradiţională, nu păstrează decât patru categorii verbale: substantiv, verb, adjectiv şi adverb, care sunt interpretate drept părţi ale discursului, modalităţi de semnificare, proprii actului vorbirii. La aceste semnificate categoriale s-ar adăuga, în primul rând, semnificatele instrumentale, care cuprind instrumentele gramaticale cu ajutorul cărora o categorie gramaticală este orientată înspre o funcţie gramaticală (*-uri* din *mal-uri*, spre exemplu), urmate, apoi, de semnificatul sintactic, altfel spus, combinaţia lexemelor cu „morfeme", adăugându-li-se acestora şi semnificatul ontic, legat de valoarea existenţială atribuită în mod intenţionat stării de lucruri despre care este vorba într-o frază/ propoziţie (v. Coşeriu 2001: 181-183). Interjecţiile/ onomatopeele sunt scoase deliberat, însă, din această discuţie, arătându-se totuşi, în altă parte, că ele ar fi o „unitate de discurs", adică forma cea mai redusă a unui discurs purtător de sens.

Până acum, investigaţia lingvistică, ca descriere şi istorie, a fost interesată mai mult de planul istoric al limbii, neglijându-se, întrucâtva, celelalte două nivele. Lingvistica integrală legitimează (v. Coşeriu 2001: 64) ca fiind la fel de importante şi celelalte două lingvistici: *lingvistica vorbirii* şi *lingvistica discursului,* agenda de studiu aparţinând acesteia din urmă urmând să acopere aşa-numita „pragmatică". Nu ne rămâne decât să încercăm să înţelegem, pe baza unui material faptic oferit de limbile română şi japoneză, care ar fi aprecierile pe care le-am putea desprinde legate de relaţia interjecţiei/ onomatopeei cu originea limbajului, în ce măsură poate fi acceptată valoarea ei imitativă şi ce s-ar putea spune despre sensul ei ca „unitate de discurs", după cum este ea interpretată de către Eugeniu Coşeriu.

Toate limbile sunt diferite între ele.- pare să fie afirmaţia pe care Humboldt o dezbate în capitolul XX, intitulat *Caracterul limbilor,* al lucrării sale *Despre*

multiplicitatea construcţiilor lingvistice. Se evidenţiază aici faptul că fiecare limbă are un „caracter" şi că, tocmai datorită acestuia, fiecare limbă poate propune o viziune proprie asupra lumii. Întrebarea care se naşte firesc, în urma relevării acestui aşa-numit „caracter" al unei limbi, este legată de felul în care fiecare limbă particulară încearcă şi reuşeşte să-şi exprime acest „caracter", de felul în care *se înrădăcinează individualitatea spirituală în limbă* (cf. Humboldt 1835/1998: 302). Constatând şi acceptând individualitatea fiecărui idiom lingvistic, *În ce elemente ale limbilor ar fi ancorat caracterul acestora?*, se întreabă, motivat, filosoful german.

Limbile au fost definite ca structurări semantice ale lumii exterioare, ale lumii extra-lingvistice (Coşeriu 2001: 173), mai exact, îndrăznim să adăugăm, ca structurări semantice subiective. Astfel, spre exemplu, credem despre cuvintele mimetice ca interjecţia/ onomatopeea că nu structurează realitatea, ci, mai degrabă, pare că acestea impun realitatea prin interpretarea subiectivă a omului. *Mic* sau *mare* nu există ca atare în realitatea extralingvistică şi, în acelaşi fel, nici *aoleu*. Ele sunt doar atitudini umane, care, alături de alte interese, pot clasifica realitatea. „Subiectivitatea", fapt lingvistic obiectiv, este, de altfel, constitutivă limbajului, putându-se distinge trei tipuri de subiectivitate: o „subiectivitate" *încorporată* în sistemul lexical şi gramatical al unei limbi, o „subiectivitate" *exterioară* sistemului gramatical şi lexical şi una *sporadică*, *ocazională* (cf. Coşeriu 2001: 228-229). Apreciem că interjecţia/ onomatopeea ar putea fi interpretată ca ilustrare, prin excelenţă, a primului tip de subiectivitate, manifestată la nivelul lexical al limbii.

Constantin Noica (1978: 139-222), interpretând dialogul platonician *Cratylos*, urmărea, la rândul său, felul în care cuvintele pătrund subiectivitatea şi o lărgesc, ridicând-o la o „stranie formă de obiectivitate", graţie căreia se face posibilă nu numai *comunicarea*, dar şi *comuniunea*, nu numai *înţelegerea* între oameni, ci şi *subînţelegerea*. Cuvintele trebuie să fie capabile nu doar să exprime lumea, ci şi să o creeze. Asemănător lui Socrate care remarcase un *dynamis* al principalelor sunete-litere, capabile să determine „virtutea numelor" ce le conţin, această încărcătură energetică a sunetului-literă contaminând cuvântul şi, apoi, structura însăşi a limbii (v. Pleşu 1988: 74-75), şi pentru Humboldt, forma sonoră a cuvântului era „expresia pe care limba o creează pentru idee", deoarece „numai sunetul efectiv confi-

gurat constituie limba" (v. Boboc 1988: 146). Într-o analiză de specialitate, expresia sonoră a unui cuvânt nu poate fi, însă, separată de conţinutul acestuia, împreună construind semnificaţia unui fapt lingvistic ce se explică prin funcţia pe care acesta o îndeplineşte şi nu prin materialitatea sa (cf. Coşeriu 2001: 21). Or, toate funcţiile limbajului, mai puţin cele fonologice, care se raportează exclusiv la structura expresiei, devin „modalităţi" de semnificare (Coşeriu 2001: 256), funcţia lexicală, cea mai importantă dintre acestea, anterioară funcţiilor necesare combinării cuvintelor, structurând experienţa primară cu ajutorul cuvintelor. În studiile dedicate acestei funcţii lexicale, Eugeniu Coşeriu îşi focalizează atenţia pe materialul faptic oferit doar de cuvintele lexematice propriu-zise, eliminând din cercetarea efectuată cuvintele care ar corespunde unor fraze, cum ar fi interjecţiile (v. Coşeriu 2001: 216), particulele de afirmaţie şi de negaţie ca *da* şi *nu*, cuvintele morfematice, ca articole, prepoziţii, conjuncţii şi cuvintele categorematice, ca deicticele sau pronumele. O face oare, întrucât, spre exemplu, interjecţiile necesită un alt tip de abordare?

Menţionam deja că, pentru lingvistul amintit, interjecţia ar fi o „unitate de discurs", discursul fiind definit în scrierile sale ca stratul superior, ultim, într-o structurare gramaticală a limbajului, în care monemul s-ar situa la primul nivel, urmat, la următorul nivel, de cuvânt, apoi, de un grup de cuvinte, de clausulă, şi de frază (ultimul nivel aparţinând discursului sau textului) (cf. Coşeriu 2001: 185). Conţinutul unui act de vorbire sau al unui discurs este sensul, ce apare prin concursul designaţiei şi al semnificatului limbii, la care se adaugă determinările extralingvistice ale discursului luat în considerare (spre exemplu, cunoaşterea „lucrurilor" desemnate, cunoaşterea „situaţiei" în care se vorbeşte, cunoaşterea persoanelor care participă la acest discurs) (v. Coşeriu 2001: 165-355). Că limbajul aparţine, în acelaşi timp, naturii şi spiritului, exteriorităţii lumii şi interiorităţii conştiinţei, interjecţia/ onomatopeea pare să fie o dovadă cu neputinţă de ignorat. Realitatea desemnată de un cuvânt nu poate fi eludată, ea, realitatea, constituind, în fapt, punctul de reper necesar pentru orice consideraţie semantică a limbajului, în practică sau în ştiinţă. Reproşul adus, uneori, limbajului că ar fi insuficient, întrucât el nu se poate referi la lume, cu toate detaliile, se dovedeşte inadecvat. Este adevărat, pe de altă parte, că limbajul

nu comunică direct condiţiile contextuale, dar nu o face deoarece nu este necesar să o facă; el se foloseşte, însă, chiar de aceste condiţii, expresia reală implicându-le şi conţinându-le. În această ordine de idei, o comparaţie semantică între limbi ar trebui să arate felul în care limbile respective analizează aceeaşi realitate (cf. Coşeriu 2001: 67-101), respectiv felul în care se raportează fiecare dintre ele la lumea reală.

În limba română, cuvântul mimetic n-a fost studiat decât sub forma unui inventar niciodată complet (v. Bejan 1995: 261), care consemnează formele lexicale ce redau diferite sunete din natură sau care exprimă „o stare sufletească, un îndemn, o adresare" (Popescu 1971: 324), interjecţia fiind considerată de gramatica tradiţională românească drept o categorie gramaticală, alături de alte nouă, cum ar fi substantivul, verbul, adjectivul ş.a.m.d. În sintaxa funcţională propusă însă de Eugeniu Coşeriu nu există decât patru categorii verbale, care se validează şi pentru limba română. Excluderea interjecţiilor dintre aceste categorii presupune o nouă perspectivă de abordare a lor, una în care acestea pot fi interpretate ca echivalentul unor fraze sau ca „unităţi de discurs". Ceea ce gramatica tradiţională studiază ca valoare stilistică (v. Popescu 1971: 329) a cuvintelor mimetice, în lingvistica integrală devine tema de cercetare pentru lingvistica discursului.

Dacă substantivul şi verbul „denumesc" senzaţii şi sentimente, interjecţia le „exprimă", înţelegând prin aceasta că ea încearcă „să redea" sau „să reproducă" stările emoţionale, cu alte cuvinte, le „exteriorizează, sugerând existenţa lor" (Avram 1986: 231). Se remarcă faptul că, formal, interjecţia se caracterizează printr-o mare instabilitate, explicându-se aceasta prin faptul că, la originea ei, stau exclamaţiile spontane şi imitaţiile aproximative, interjecţia fiind, din acest punct de vedere, un exemplu ilustrativ pentru caracterul creator al limbii. Senzaţiile pe care se străduieşte să le redea interjecţia ar fi cele de durere fizică, oboseală, frig sau de arsură, iar stările sufleteşti ar fi cele de durere, mâhnire, regret, bucurie etc. Sensul unui discurs în care apare *de* sau *hm*, spre exemplu, poate fi reproş sau întrebare, în funcţie de context, remarcându-se, astfel, puternica dependenţă a interjecţiei de context.

Interjecţiile primare, strigătele de durere, mirare, bucurie (*ah*, *of*, *uf*, *aoleu*, *valeu*!) au fost înlocuite, de-a lungul timpului, în limba română, de cuvinte cu o anume semnificaţie. Tendinţa în timp pare să fie însă aceea de diminuare a numărului lor şi de utilizare mai exactă (Puşcariu 1974: 173) a acestora. Pentru a invoca întrebuinţarea neechivocă a unora dintre acestea avem în vedere următoarele contexte situaţionale: azi, spre exemplu, românul care depune o sarcină din spinare exclamă, ca semn de uşurare *uf!* şi nu *valeu!*, iar cel ce simte o durere sau un regret spune *ah!* şi nu *uf!* . Interjecţiile intră, în felul acesta, într-o interpretare asemănătoare celei pe care cercetătorul o face pentru orice alt lexem al limbii române. Dar nu acestea, numite de Sextil Puşcariu „sunete reflexe", prezintă cel mai mare interes, ci adevăratele onomatopee, cuvintele imitative, cuvintele expresive, graniţa dintre interjecţiile primare şi cuvintele imitative nefiind întotdeauna uşor de stabilit, întrucât o exclamaţie involuntară poate fi, în acelaşi timp, şi o „imitare" a unui sunet auzit, ca în situaţia în care cade un copil, când se poate exclama *poc!* sau *buf!*, imitând, în fapt, sunetul produs prin cădere.

Până acum se vorbea în studiile de specialitate despre interjecţii neizolate şi izolate (cf. Avram 1986: 233), primele dintre ele integrându-se în structura unei propoziţii, iar celelalte constituind ele singure propoziţii. Acceptând interpretarea lui Coşeriu, potrivit căreia interjecţiile ar fi echivalentul unei fraze, clasificarea pe care tocmai am menţionat-o nu se mai susţine. Atât în exemplele introduse în prima categorie: *Iată casa*; *Era vai de tine*; *Mergea şontâc-şontâc*; *o friptură ţt*; *L-a lăsat paf* , cât şi în cele din cea de-a doua categorie: *Vai! Am greşit!*; *Ei! Ce facem?* se poate observa uşor că interjecţiile se pot constitui într-o propoziţie/ frază. Spre exemplu, *Mergea şontâc-şontâc* s-ar putea glosa sau *dezvolta*, - şi-l folosim pe „a dezvolta" cu accepţiunea lui din muzică, de *schimbare*, *creştere*, *înflorire*, *variaţii* şi *modificări* ale uneia şi aceleiaşi teme (v. Bernstein 1982: 209-210) -, în *Mergea şchiopătând*, adică *Mergea cu un picior pe care şi-l trăgea după el; Hârşti o palmă* s-ar putea transcrie *Îi plesni o palmă*, iar *Bâldâbâc în apă* este înţeles, fără nicio dificultate, ca *Se scufundă în apă*. Valoarea stilistică a interjecţiei, prin care se încearcă, în primul dintre exemplele de mai sus, vizualizarea încărcată afectiv a unui picior bolnav este neîndoielnică. Un alt

exemplu de interjecţie-propoziţie ar putea fi şi: *Oho! răspunseră toţi în cor* (GA 1963: 430), unde *oho* ar putea fi considerat echivalentul unei propoziţii afirmative.

Sunt amintite, apoi, interjecţiile care ar exprima „manifestarea unei voinţe sau dorinţe" (Avram 1986: 231-233) ca: *aho*, *hai*, *na*, *bre*, *iată*. Considerând interjecţiile, după Coşeriu, ca fiind „unităţi de discurs", această clasificare ar dispărea, făcând loc uneia în care sensul unui discurs ar fi criteriul posibil de clasificare: - ordin: *aho!, haide!, ho!, na!, stop!* : *Aho! Aho! copii şi fraţi...* ; - chemare, gonire şi oprire (în general, a animalelor): *cea!, hăis!, ho!*; - adresare: *bre!, ei!, mă*; - atenţionare: *ia!, iacă!, iată!*. Cuvântul mimetic *ura*!, ca o unitate de discurs, este asociat, în mod convenţional, actului ilocuţionar de aclamare (cf. Récanati 1988: 305), ilustrabil prin exemplul următor din volumul *Somnul pământului* al lui D. R. Popescu: *Pietrele şi bolovanii zburau spre soldat şi cădeau în jurul lui. Copiii porniră la atac: - Uraaa!... Ura!..* . Interpretarea interjecţiei ca o „parte" discursivă esenţială apare şi la Liana Pop (2000: 50-56) care evidenţiază cinci funcţii ale acesteia la nivelul discursului: de a exprima sentimente şi atitudini personale (*Unde dracu te-ai dus*), de exhortare şi apel (*St! nu te mişca*), de sugerare a momentelor de ezitare, bâlbâială (*... şi mi-ar trebui, mă rog, ceva bani*), de a reproduce diferite zgomote din natură (*O cinteză nevăzută începu să strige atunci: - Ţi-vic! Ţi-vic! ... pica, pi-ca*) şi de a colora stilistic un enunţ, devenind un marcator pragmatic ca vocativul sau imperativul *(Fată - hăi! ia dă tu flăcăului demicatul ce i-am făcut*). Prin această interpretare modernă, din perspectiva teoriei discursului şi a pragmaticii, se completează studiul interjecţiei în limba română, categorie verbală pe care gramatica tradiţională o neglijase întrucâtva şi o lăsase la periferia sistemului, fiind considerată multă vreme „afuncţională" şi „rebelă".

Exagerarea relaţiei onomatopeei cu începuturile limbii făcuse ca această teorie, la un moment dat, să cadă în desuetudine, pentru ca să se ajungă apoi la încercarea de a aplica şi în studiul interjecţiilor/ onomatopeelor perspectiva neogramatică, istorică şi exactă (cf. Puşcariu 1974: 171). Sextil Puşcariu, preocupat de „trăsăturile comune" ale mai multor onomatopee, de stabilirea unor „principii" şi de prezentarea rolului pe care acestea îl au în „îmbogăţirea" tezaurului lexical al limbii române, a evitat,

deliberat, „partea filosofică a chestiunii". Cercetarea lingvistului român se va fixa, în cele din urmă, asupra cuvintelor imitative propriu-zise, „care redau prin sunete o impresie acustică" (Puşcariu 1974: 176), fiind lăsate la o parte cele „care redau o impresie vizuală", nu pentru că li s-ar contesta existenţa, ci pentru că un studiu al lor ar solicita o altă perspectivă de abordare. La o primă vedere, pare că onomatopeele care redau o „impresie vizuală" se dezvoltă din cele care redau o „impresie acustică" şi un exemplu ilustrativ ar fi derivatul *a gâlgâi* din expresia *a face gâl-gâl*, unde cuvântul imitativ este întrebuinţat pentru a reda sunetul produs de lichide care curg în cantitate foarte mare. Că s-a produs un transfer de la sunet la imagine este un fapt sprijinit în limba română de apariţia construcţiei *fumul gâlgâie*, unde fumul, în fapt, nu face nici cel mai mic sunet. Printre cuvintele onomatopeice, cuvintele imitative, a căror etimologie sau provenienţă o lăsăm la o parte, acesta fiind un alt aspect al problemei, se remarcă un tip aparte de onomatopee care îl constituie cele „plăsmuite în mod simbolic", caracterizate de Sextil Puşcariu (1974: 177) ca neavând „un sens precis" şi exprimând „în mod vag toate obiectele care se prezintă ochilor sub o anumită formă". Ar fi vorba despre cuvinte care nu imită sunete auzite, ci ar „simboliza" mişcări şi forme, apărute din combinaţii de sunete existente deja în limbă. Un posibil exemplu, după Sextil Puşcariu, ar fi regionalismul bucovinean *a fulfula*, prin care se încearcă exprimarea unei ninsori line, cu fulgi mari şi deşi, cuvânt onomatopeic, derivat probabil, prin reduplicare, de la *fulg*. Domeniul acesta este, însă, foarte puţin cercetat şi rămâne ca viitoare studii să îmbunătăţească cu noi ilustrări domeniul onomatopeelor.

Cuvintele imitative funcţionează, aşadar, diferit în limbă, în comparaţie cu cuvintele propriu-zise. Ele, spre exemplu, nu se supun legilor fonologice ale unei limbi, lucru firesc, de vreme ce încearcă să reproducă sunetele din natură. Exclamaţia *bâr* (*br, brrr*) este definită de *Dicţionarul Academiei* ca o interjecţie primară, folosită pentru a exprima dezgustul sau frigul. Interesantă este explicaţia pe care o dă Sextil Puşcariu (1974: 178) acestei forme mimetice, văzând în ea „o încercare neizbutită de a reda un sunet, [...] un *r* lung şi fonic, bilabial", inexistent în alfabetul românesc. Nu ar fi vorba, astfel, despre o combinaţie de sunete, cum ar lăsa să se vadă imaginea grafică a formei onomatopeice, ci despre un sunet născut din

vibrarea buzelor. Articolul de dicţionar continuă cu prezentarea unei interjecţii ca *brrr* care ar reda sunetul tobei şi varianta *bâr*, folosită de cioban când îşi cheamă oile. Cu un *t* la final, onomatopeea *brt* ar reda şi ea senzaţia de frig, dar una mai scurtă. O astfel de interpretare ar servi, credem, o înţelegere simbolică a sunetelor, aşa cum a fost ea prefigurată în dialogul platonician *Cratylos* (v. Platon 1978). Acelaşi Sextil Puşcariu (cf. 1974: 182-183), vorbind despre tulpinile onomatopeelor, arată că acestea ar fi, într-un mare număr rotacizate, ele încercând să redea, într-o mare măsură, mişcarea: bz este întâlnit şi sub forma *bârz* (v. *bârzoi*). Nu poate fi neglijat, apoi, fenomenul reduplicării ce caracterizează aceste cuvinte imitative: *bâlbâi*, *bombăni*, *dârdâi*, *gâlgâi*, *mormăi* ş.m.a.d., este adevărat, o reduplicare incompletă, în care se repetă doar consoana iniţială. Se adaugă acestora alte multe derivate de la o rădăcină onomatopeică, lucru uitat, însă, azi. Spre exemplu, *o ţârâ* ‚puţin' ar fi derivat de la verbul onomatopeic *a ţârâi*, iar *un pic* ‚puţin' şi *a pica* de la *pic-pic*, cuvânt imitativ care ar încerca să redea căderea picăturilor de apă.

Dar caracteristica principală a interjecţiei/ onomatopeei, şi cercetările recente o remarcă permanent, este aceea de a caracteriza discursul vorbit, respectiv stilul familiar. Literatura, populară sau cultă, a lui Ion Creangă şi Petre Ispirescu, a lui George Coşbuc sau a lui Marin Preda (v. Popescu 1971: 324-333), foloseşte interjecţia/onomatopeea pentru a conferi pasajelor respective marca de oralitate şi afectivitate. În limbajul ştiinţei, însă, poate fi întâlnită doar o singură interjecţie care este neutră din punct de vedere stilistic (Avram 1986: 231) şi aceasta este *iată.* Dezbătând problema funcţiei pe care o îndeplineşte interjecţia într-un discurs, Sextil Puşcariu conchide că aceste cuvinte onomatopeice aparţin mai mult graiului familiar şi popular, iar în scrierile literare ele se întâlnesc tot mai rar, cu atât mai rar, cu cât „o literatură se îndepărtează mai mult de popor şi devine mai artistică" (Puşcariu 1974: 171-172). Interjecţia/ onomatopeea rămâne totuşi, în continuare, o „provincie neexplorată" (Bogrea 1971: 470-472) a lexicografiei şi gramaticii româneşti. Funcţia îndeplinită de interjecţii/ onomatopee în limba română, ca unităţi de discurs, pare să ilustreze ceea ce a construit lingvistica integrală, plecând de la Aristotel, şi anume că semnele limbajului uman au întotdeauna valoare simbolică, adică o valoare

care nu rezidă în semnele materiale ca atare. Sextil Puşcariu (1974: 196), vorbind despre silabă şi sunet, arăta însă că, acestea, într-adevăr, fiind independente, „produc numai impresii acustice, fără să poată deştepta idei", cu excepţia oferită de onomatopee, care ar putea stabili „o relaţie" între sunet şi sens, relaţie uşor recuperabilă într-o ghicitoare românească despre coasă care sună astfel: *Ţac, ţac, prin copac*, / *Fâş, fâş, prin păiş*.

Limba japoneză, într-o descriere succintă, se prezintă cu morfologie neaşteptat de simplă în faţa unui european: numele japonez nu manifestă diferenţa de număr, gen, definit/ nedefinit, verbul nu face distincţia de persoană, iar timpul lui gramatical este foarte slab diferenţiat într-un trecut şi un non-trecut, ce poate fi prezent sau viitor. Pentru o mai bună înţelegere, încercăm să transpunem în limba română un exemplu ca: *Kodomo wa kuru.* O primă traducere, funcţională, ar fi <Copilul/ copiii vine/ vin sau va veni/ vor veni>, iar o alta, în litera şi în spiritul acestei limbi, ar fi: <în ceea ce priveşte un anumit număr de membri ai clasei ‚copil', există un ‚a veni'>.

Wilhelm von Humboldt (1971: 40) folosea metafora cercului desenat de o limbă în jurul unui popor care o vorbeşte, când voia să arate că încercarea de a părăsi acest cerc nu se poate produce decât intrând „simultan" în cercul limbii unui alt popor. De aceea, credem că şi cercetarea unui fapt lingvistic aparţinând unei limbi, materne sau nu, ar trebui să înceapă cu prezentarea a ceea ce Coşeriu (2001: 61) numeşte, enumerând contextele extraverbale ale limbii, *cadrul cultural*. Întotdeauna se spune mai puţin într-o limbă decât se exprimă sau se înţelege, întotdeauna sensul unui discurs trece dincolo de ceea ce este spus efectiv şi acest fapt poate avea loc numai datorită circumstanţelor în care se produce actul vorbirii, circumstanţe numite şi la Coşeriu „cadre".

Cultura, suma întregii informaţii neereditare, împreună cu mijloacele de organizare şi păstrare ale acesteia (cf. Lotman 1974: 12-19), cuprinde toate registrele de manifestare a spiritualităţii omeneşti. Putem vorbi despre o cultură europeană sau despre una africană sau asiatică, după cum putem invoca o cultură franceză, rusă, română, japoneză, fiecare din ele propunând o viziune particulară asupra lumii, în care putem regăsi, totuşi, uneori, detalii de o surprinzătoare asemănare.

Trăsăturile culturii japoneze, spre exemplu, şi aici converg opiniile multor specialişti, configurează un model al lumii cu totul aparte faţă de cel oferit de cultura occidentală. Mentalitatea culturală niponă este focalizată, se spune, pe complementaritate mai degrabă decât pe contrast, pe fuziunea subiect-obiect decât pe opoziţia subiect-obiect. Se mai vorbeşte, apoi, despre cultura japoneză ca despre una orientată preferenţial înspre concret, în dauna abstractului, sau ca despre o cultură interesată mai mult de mic, decât de vastitate, de nemărginire (cf. Ikegami 1998: 1909). Nu este deloc întâmplător atunci că toate aceste caracteristici se regăsesc şi în funcţionarea limbii japoneze, ca, spre exemplu, în înalta dependenţă a textului de context, graniţa text/ context fiind aici destul de vagă, şi în activa implicare a cititorului în text, lector căruia i se cere participarea activă la construcţia sensului. Ca o primă concluzie, cultura şi limba japoneză ar fi caracterizate, aşadar, de armonie şi continuitate.

În cultura europeană s-a vorbit mult despre simbolistica sunetelor, materialul-plămadă al cuvintelor. Pentru P. Mersenne (apud Genette 1976: 213), în tratatul său de *Armonie universală,* din 1636, *A* semnifică ceva mare şi plin (mari pasiuni, spre exemplu), *O* ar sugera lucruri subtile, în timp ce *I,* crede autorul tratatului, ar invoca lucruri foarte subţiri şi mici, iar *U* lucruri ascunse şi obscure.... Pentru Ernst Jünger (1988: 106), pe de altă parte, *A* invocă puterea, *O* - lumina, *E* - spiritul, *I* - lumea carnală şi *U* - ţărâna, în timp ce la Rimbaud, în poemul *Vocale*, fiecare vocală se colorează, astfel încât poemul debutează cu versul *A negru, E alb, I roşu, U verde, O bleu: vocale*, [...], iar exemplificarea ar putea continua. Dacă literatura occidentală încearcă o asemenea apropiere vizavi de expresia sonoră a unui cuvânt, studiul lingvistic de specialitate, urmând direcţiei de cercetare propuse de Aristotel, se îndepărtează radical de o asemenea perspectivă. Acceptând arbitrariul semnului lingvistic, expresia sonoră, prin ea însăşi, nu are niciun semnificat, ci, numai împreună cu un conţinut asociat, expresia sonoră va dobândi o semnificaţie într-o limbă dată, ceea ce face ca şi aşa-numitele cuvinte imitative ca interjecţiile/ onomatopeele să nu mai poată fi studiate ca o exemplificare a capacităţii intrinseci a sunetelor de imitare a realităţii înconjurătoare.

În limba japoneză, perspectiva de abordare a acestui fapt lingvistic este însă inversată. Se vorbeşte (v. Wald 1988: 57) mult despre rolul pe care îl joacă în această limbă vocalele şi suprasegmentalele - ton, accent, debit, ritm, despre faptul că propoziţiile asertive sunt copleşite, din punct de vedere numeric, de către cele interogative, dubitative, optative, imperative, mult mai încărcate afectiv, ceea ce face să se creadă că japonezii ar fi mai înclinaţi înspre concret şi artă, decât înspre abstract şi filosofie (v. Abe 1985). Ne amintim însă că şi într-o limbă occidentală, şi anume limba germană, interjecţiile sunt numite şi Empfindungswörter, ‚cuvinte ale simţirii', în care, după unii, s-ar putea chiar recupera resturile unui limbaj pur vocalic. Conştient de existenţa unor exemple care pot şi să ilustreze, dar şi să infirme teza propusă, Ernst Jünger (1988: 93) vede în sunete, în cele din urmă, „materia arhetipală a lumii", „forţa" care slujeşte cuvântul...

Grecii vorbeau despre patru fluide sau umori care pot fi întâlnite în trupul omenesc: *sângele* care face omul energic, *flegma* care-i provoacă lenea şi oboseala, *cholerul* care-l duce la mânie şi *melancolia* care-l umple de nostalgie şi tristeţe. Toate acestea par să se regăsească exprimate şi în numeroasele interjecţii/ onomatopee (v. Makino, Tsutsui 1998: 50-56) din limba japoneză, aceste *fonomime* (*phonomimes*) putând fi întâlnite, de altfel, în orice limbă. Spre deosebire, însă, de o limbă indoeuropeană, unde ele aparţin mai mult vocabularului copiilor, întrebuinţarea lor de către adulţi rămânând în limitele discursului oral, limba japoneză, care diferenţiază atât de puternic stilul scris de cel vorbit, le foloseşte, surprinzător, în ambele. O limbă „impersonală", cum este caracterizată limba japoneză, foloseşte neaşteptat de mult aceste fonomime, tocmai parcă pentru a personaliza discursul respectiv, pentru *a*-l *însufleţi*. Fonomimele (onomatopeea, *giseigo*), alături de *fenomime* (*phenomimes*) (reprezentări fonetice ale fenomenelor perceptibile prin simţuri non-auditive), *gitaigo* şi *psihomime* (*psychomimes*) (reprezentări fonetice ale unor stări psihologice umane) reprezintă o parte deosebit de importantă a vocabularului adult din limba japoneză scrisă şi vorbită. Interesant este faptul că, într-o propoziţie, ele sunt urmate de *to*, un marcator al citării, deoarece, remarcă literatura de specialitate, acestea sunt interpretate, de fapt, ca adverbe care citează, ce, am completa, reproduc stări, sentimente, caracteristici ale unor acţiuni.

Detaliind, consoanele sonore par să sugereze, în limba japoneză, ceva mare, greu, tocit sau murdar, în timp ce corespondentele lor surde reprezintă ceva mic, uşor, ascuţit, curat: *gorogoro* / *korokoro* [*to korogaru*]/ ‚[a se rostogoli] obiecte grele/ obiecte uşoare'. Velarele *g* şi *k* tind să sugereze dificultate, claritate, separare, detaşare sau schimbare bruscă: *kukkiri* [*to mieru*] ‚[a se vedea] clar'; *garat* [*to kawaru*] ‚[a se schimba] complet'. Dentalele fricative *s* şi *sh* amintesc de linişte, de emoţii omeneşti tăcut-liniştite: *surusuru* [*to suberu*] ‚[a aluneca] uşor'; *shonbori* [*to suru*] , [a fi] deprimat, abătut'. Lichida *r* pare să reprezinte fluiditate, alunecare: *surasura* [*to kotaeru*] ‚[a răspunde] cu mare uşurinţă'. Nazalele *m* şi *n* ne orientează înspre ceva tactil, cald şi moale: *muchimuchi* [*shite iru*] ‚[a fi] durduliu, grăsuţ, rotofei'; *nurunuru* [*shite iru*] ‚[a fi] noroios, lipicios'. Bilabiala surdă reproduce explozivitate, putere şi bruscheţe: *pinpin* [*shite iru*] ‚[a fi] plin de viaţă, energie, viguros'. Semivocala *y* este încărcată de slăbiciune, încetineală şi moliciune: *yurayura* [*to yureru*] ‚[a (se) legăna] ca valurile'. Vocalele îşi au şi ele simbolistica lor în urechea japoneză: *u* arată ceva ce are de a face cu psihologia umană: *uttori* [*suru*] ‚[a fi] încântat'; *o* este, cu referire la psihologia umană, în general, negativ: *odoodo* [*shite iru*] ‚[a fi] foarte nervos', iar *e* este conotat cu vulgaritate: *herahera* [*to warau*] ‚[a râde] fără rost, într-un moment neplăcut'.

Particulele şi conectorii, indispensabili în sintaxa limbii japoneze, par să fie şi aceştia influenţaţi de acest fel de receptare a sunetelor : *ga* este un marcator al subiectului, alături de un altul, *no*, întâlnit în relative; *kara* ‚deoarece' exprimă cauza, ce poate fi redată şi cu ajutorul lui *node; keredo* / *ga* ‚deşi' redă concesia, concesie, la rândul ei, semnalată şi prin *noni; koto*, spre exemplu, arată un lucru intangibil, în timp ce *mono*, perechea lui, arată un lucru tangibil. Se pare că nazala, spre deosebire de velare, face ca apariţia ei să personalizeze discursul, să-l subiectivizeze, să-l orienteze înspre locutor, în aceeaşi ordine de idei, categoria adjectivelor în *i*, care se termină în *shii*: *kanashii* ‚trist', *sabishii* ‚singur', *ureshii* ‚fericit', părând să respecte cele afirmate mai sus referitor la reprezentarea stărilor emoţionale omeneşti prin fricativele dentale. Stopul glotal este şi el un mijloc mimetic, folosit pentru a amplifica sau pentru a încărca emotiv sunetele date: *yahari/ yappari* ‚după cum era de aşteptat', *bakari/ bakkari* ‚doar' etc.

În limba japoneză, orice studiu de specialitate (v. Tomikawa 1997: 43-46) al cuvintelor mimetice este făcut urmărind, după cum arătam deja, nu numai clasificarea lor în *fonomime*, *fenomime* şi *psihomime*, ci şi funcţia lor de îmbogăţire a sensului unui discurs, care circumstanţiază verbul. Spre exemplu, verbul *a durea*, însoţit de felurite onomatopee, exprimă diferite nuanţe de durere. Dacă în limba română spunem *mă doare tare, puţin, ascuţit, surd*, în limba japoneză cuvintele mimetice încearcă să descrie durerea, folosindu-se de o simbolistică a sunetelor : k*irikiri [to itamu]* s-ar traduce prin ‚a (te) durea/ a suferi de o durere ascuţită şi continuă', durerea putând avea şi alte cauze decât pur fizice, ca în exemplul *Shigoto ga umaku ikanakute i ga kirikiri itamu* ‚Mă doare stomacul (cu o durere ascuţită), deoarece nu prea mă descurc la serviciu' ; *hirihiri* încearcă să redea o ‚durere usturătoare', după cum se poate vedea din exemplul: *Hiyakeshita senaka ga hirihiri suru* ‚Mă ustură (cu o durere usturătoare) spatele ars de soare'. *Zukizuki* este o ‚durere care pulsează' şi exemplul *Kega o shita ashi no yubi ga zukizuki itamu* s-ar tălmăci: ‚Mă doare degetul rănit de la picior (cu o durere care pulsează)' ; *gangan* sugerează o ‚durere (de cap) foarte puternică': *Futsukayoi de atama ga gangan itamu* ‚Am o durere de cap teribilă, din cauză că sunt mahmur' ; c*hikuchiku*, ‚durerea înţepătoare' poate fi provocată de spinii unui cactus: *Saboten no toge ga sasatte chikuchiku suru* ‚Mă doare (cu o durere înţepătoare), fiindcă m-am înţepat în spinul unui cactus'. Interesant că, în încercarea de a se sugera felul în care aceste fonomime încarcă discursul cu emoţie, cu afect, respectându-se sensul discursului japonez, ultimul exemplu invocat a fost tradus în limba engleză în felul următor: *Ouch! I pricked my finger on that silly cactus!.*

Că onomatopeele sunt interpretate adverbial de limba japoneză o dovedeşte şi faptul că unele, la origine cuvinte mimetice, sunt considerate azi adverbe de gramatica limbii japoneze contemporane, uitându-se sau ignorându-se proveniența lor: *kitto* ‚cu siguranţă', *zutto* ‚în mod continuu, neîntrerupt', *chotto* ‚puţin', *motto* ‚mai', *yatto* ‚în sfârşit (rezultat obţinut în urma unui efort)'. *Asa kara <u>zutto</u> hon o yonde iru.*, spre exemplu, s-ar traduce în limba română prin ‚Citesc o carte <u>fără întrerupere</u>, de dimineaţă'. Aceste fonomime pot sta, însă, şi la baza creării unor cuvinte noi (v. Satoru 1994: 119-123): *korogaru* ‚a se rostogoli' provine din *korokoro,* amintit deja, *hikaru*

‚a străluci' din *pikapika* ‚strălucitor, cu reflexe de lumină'. *Buruburu* ‚tremurător' a dat *furueru* ‚a tremura', *zawazawa* ‚gălăgios' a creat verbul *sawagu* ‚a face gălăgie', *dokidoki* ‚(despre bătăile inimii) repede, rapid' se regăseşte în *tokimeku* ‚a bate repede, neregulat; a fi agitat, nervos', *hisohiso* ‚în secret' a dat adjectivul *hisoka[na]* ‚secret', iar *yuttari* ‚neîngrădit, nelimitat' s-a dezvoltat în *yutaka[na]* ‚abundent'. Din lipsa unor corespondente echivalente în vocabularul limbii române, am tradus onomatopeele japoneze folosindu-ne de adjective, care nu respectă, însă, şi nu pot reda rolul pe care cuvintele mimetice îl au în limba japoneză.

Înţelegerea corectă a simbolismului sunetelor limbii îi permite străinului interesat de limba japoneză să aprecieze profunda sensibilitate a acesteia şi, în acelaşi timp, a unei culturi, orientate poate ceva mai mult decît cea occidentală, înspre obiectele direct perceptibile. Întâlnirea cuvintelor mimetice şi în formele literare, inclusiv în cea mai scurtă formă de poezie care este *haiku*-ul, nu mai poate fi o surpriză pentru cititor. Reproducem un *haiku* al lui Issa (1763-1827):

ō-botaru,
yurari-yurari to
tōri keri.
(*A huge firefly,*
Waveringly,
Passes by.)" (apud Suzuki 1997: 234)

În dicţionarul japonez (GJD 1995: 2231), *yurari* este explicat prin: *yukkuri to hito yuresurusama* ‚om care se clatină încet'. Încercând o tălmăcire în limba română a cuvântului mimetic reduplicat (în general, fonomimele japoneze sunt reduplicative) *yurari-yurari*, tradus în limba engleză prin ‚waveringly' am putea opta pentru ‚tremurător', ‚fluctuant', ‚şovăitor', ‚vibrant', ‚neliniştit', ‚nedecis' etc. Toate acestea sunt, însă, într-o foarte mare măsură, lexeme conceptuale, în timp ce *yurari-yurari*, descriind, fără îndoială, o mişcare discontinuă, imită, prin sugestie auditivă, impresia ritmului fulgurant. Onomatopeea japoneză sugerează, pe lângă sentimente de libertate, de demnitate, şi un fel de bucurie: a te bucura de timpul tău, fără niciun fel de grabă. Când toate acestea sunt combinate cu un verb al acţiunii, ca *tōri keri,* licuriciul nu mai este unul mic, ci a devenit unul de

dimensiuni umane, amintind de un om liber, fără teamă, demnitatea individuală fiind asociată cu o notă de rezervă şi transcendentalism (cf. Suzuki 1997: 235). După cum se poate lesne observa, aceste onomatopee reduplicative în limba japoneză apelează mai mult la sentiment decât la intelect, de aceea convertirea lor în termeni conceptuali le trădează într-o oarecare măsură. Se demonstrează, astfel, şi în acest mod, că, în limba japoneză, un mod abstract de gândire nu este atât de mult folosit ca în limbile occidentale, japonezul - şi, implicit, limba lui - fiind mult mai apropiat de experienţa realităţii-natură decât alte limbi şi culturi care şi-au dezvoltat într-un stadiu foarte înalt sistemele de analiză şi abstractizare. Dar onomatopeele reduplicative sunt foarte des folosite în limba japoneză şi pentru a comunica un anume tip de experienţă. Se spune despre orientali că au un oarecare deficit în puterea de a gândi filosofic şi în precizia analitică. Poate că este aşa, dar ei sunt, se pare, mult mai înzestraţi în a experimenta direct realitatea însăşi, care refuză să fie percepută, în mod tranşant, printr-un „da" care n-ar putea fi niciodată „nu" sau invers. Complementaritatea, care exclude antagonismul, ar fi conceptul care ar putea cel mai bine acoperi misterul care se află dincolo de orice întâmpinare intelectuală: „The yurari-yurari way of a huge firefly passing before my window contains in it all that defies our relativistic scrutinity." (Suzuki 1997: 236) Ne apropie mult de muzică, credem, un asemenea mod de percepere a realităţii, în care încărcătura expresivă a cuvintelor mimetice face ce face doar muzica, care vine să completeze acolo unde cuvântul pare a fi neputincios, încercînd temerar să dea glas unor emoţii lăuntrice.

Pentru Humboldt, limba se transformă în fenomenul ce exteriorizează spiritul popoarelor sau, altfel spus, limba unei comunităţi devine spiritul ei, după cum spiritul său este limba sa, „fără a le putea însă gândi cu totul identice" (apud Boboc 1988: 146). *Toate limbile sunt diferite unele de altele.* şi *Toate limbile sunt construite după aceleaşi principii şi sunt, în acest sens, identice*. par să fie baza şi legitimarea, în acelaşi timp, a oricărui studiu comparativ sau contrastiv între limbi.

Având atenţia focalizată asupra cuvintelor imitative, respectiv a legăturii lor cu originea limbajului şi a funcţiei lor într-o limbă, putem sprijini, fără să susţinem că ar fi ultimul cuvânt, diferenţa, şi pe baza acestui suport,

între o limbă cu rădăcină indo-europeană, flexională şi una „exotică", aglutinantă. În limba română, studiul interjecţiei/ onomatopeei poate fi făcut într-o paradigmă aristotelică, în care legătura directă între sunet şi realitatea reprezentată este mediată de intenţionalitatea umană. Întrebuinţarea fonomimelor caracterizează stilul oral şi nu este nicio îndoială că ele funcţionează ca unităţi de discurs. În limba japoneză, conceptul *kotodama* ‚cuvânt-spirit', care datează din secolele VIII-XIX şi s-ar putea explica prin forţa pe care o are cuvântul de a da naştere unui eveniment, de a declanşa fapte prin însuşi conţinutul lui, arată că, în cultura japoneză, cuvântul nu poate fi separat de semnificaţia şi de designaţia sa (cf. Ikegami 1998: 1901). Potrivit concepţiei animiste din credinţa *shinto*, credinţa nativă a japonezilor, totul în acest univers are un spirit care vorbeşte, astfel că, prin cuvântul rostit de fiinţa umană, spiritul acelui cuvânt se manifestă în lume. Folosind, ulterior, alte două concepte: *shingon* ‚cuvântul adevăr' al Iluminării şi *mogo* ‚cuvântul iluzoriu' al realităţii imediate, introduse de budism, *kotodama* se va dezvolta în conceptul *mono no aware* sau ‚mişcarea sufletului înspre lucruri'. Întreagă lumea încojurătoare, prin însăşi natura ei, poate trezi în om, în mod natural, anumite stări, sentimente şi senzaţii naturale. Nu întâmplător am folosit, oarecum în exces, diferite derivate de la rădăcina „natură", întrebuinţarea lor justificând tocmai dorinţa de a amplifica *naturalul* şi *naturaleţea* acestor emoţii stârnite în om de natură, în deplin contrast cu „raţionalul" şi „artificialul". Între oameni şi lucruri există, trebuie să existe o coordonare, o sincronizare a trăirilor şi o modelare reciprocă, exprimată de cultura japoneză prin conceptul estetic de *mono no aware*, conştiinţa că, deasupra a tot, stăpâneşte o anumită tristeţe a lucrurilor, un sentiment de melancolie, o sugestie de solitudine. Este acelaşi *mono no aware* ce redă petrecerea omului prin această lume, încărcată de resemnarea în faţa Absolutului căruia nu i se poate împotrivi.

Studierea oricărui fapt lingvistic, fie şi cel al interjecţiei/ onomatopeei, într-o accepţiune ştiinţifică şi culturală, devine, credem, o contribuţie importantă la descrierea unei limbi. Ea ne prezintă orice limbă ca un sistem care creează, nu ca unul închis (Coşeriu 2001: 21), atrăgându-ne atenţia nu asupra a ceea ce se poate exprima într-o limbă dată, ci tocmai asupra a ceea ce această limbă, prin forţa ei proprie şi intimă, poate să opereze şi să provoace...

1.2.2. Idiomurile ca „texte culturale”

What is most valuable is gentleness of spirit...
Prince Shōtoku, *Constitution of Seventeen Articles* (604)

Recitindu-i pe Aristotel şi Humboldt, Eugeniu Coşeriu (cf. 2001: 124) arată că limbajul, fără să fie produsul gândirii logice, în condiţiile în care acesta din urmă se bazează cu necesitate pe limbaj, reprezintă prima manifestare specifică a omului ca om. Prin limbaj, omul poate cunoaşte lumea şi, în acelaşi timp, se poate cunoaşte pe el însuşi, fixând şi obiectivând această cunoaştere dincolo de impresii sau reacţii imediate.

Limbajul se manifestă în mod concret ca activitate umană particulară de a vorbi cu celălalt prin intermediul unei limbi, dar, concepând limbajul ca *energeia*, acesta devine un act de creaţie în toate formele sale. A vorbi înseamnă, în lingvistica integrală propusă de Eugeniu Coşeriu, *a crea* (cf. Coşeriu 2001: 13), limbajul ca unitate de intuiţie şi expresie devenind esenţial pentru definirea omului. Fiind atât *logos* („appréhension de l'être”), cât şi *logos* intersubiectiv („forme et expression de l'historicité de l'homme”) (Coşeriu 2001: 30), limbajul în general atinge dimensiunea omului şi a fiinţei, în timp ce limba corespunde relaţiei omului cu ceilalţi indivizi umani, definind „umanitatea” omului sau capacitatea acestuia nu numai de a-şi pune întrebări legate de *a fi* într-o lume exterioară şi într-una lăuntrică, ci şi de a interpreta acest *a fi*.

Definind limbajul ca o activitate umană universală, care se realizează întotdeauna individual prin vorbitorii unei limbi, în acord cu normele unei comunităţi lingvistice istorice, Coşeriu (v. 2000: 223-249) identifică trei planuri ale limbajului: universal, istoric şi individual. La nivel universal, limbajul ca activitate este vorbirea în general, la cel istoric acesta înseamnă a vorbi o limbă, iar la nivel individual el ar corespunde limbajului realizat de individ într-o situaţie istorică determinată, numită de Coşeriu „discurs”. Delimitarea celor trei planuri ale limbajului este extrem de importantă

întrucât ea trimite la trei niveluri de funcţionalitate a conţinutului lingvistic: *desemnare*, *semnificat* şi *sens*, a căror apariţie într-un text nu poate fi decât simultană (cf. Coşeriu 2000: 246). „Designaţia" ar fi, în lingvistica integrală, relaţia între semn şi „lucrul" numit sau referinţa la „realitate", în timp ce „semnificatul" ar trimite la conţinutul semnului lingvistic dat printr-o limbă, iar „sensul" la „conţinutul" specific al unui act de vorbire, respectiv al unui „discurs" (Coşeriu 1996: 54). Devine, astfel, evident că, pentru sens, semnificatul şi designaţia combinate se comportă ca un semn material (semnificant) în raport cu ceea ce semnifică (semnificat) (cf. Coşeriu 2001: 334).

Având în vedere că sensul este conţinutul unui act de vorbire sau al unui discurs (v. Coşeriu 2001: 355), acesta apare prin concursul designaţiei şi al semnificatului limbii, la care se adaugă determinările extralingvistice ale discursului luat în considerare, cum ar fi, spre exemplu, „cunoaşterea" lucrurilor desemnate, „cunoaşterea" situaţiei în care se vorbeşte sau „cunoaşterea" persoanelor care participă la acest discurs (v. Coşeriu 2001: 165). Realitatea desemnată de un cuvânt/ grupaj de cuvinte nu poate fi eludată, ea, realitatea, constituind, în fapt, un „punct de reper" necesar pentru orice consideraţie semantică a limbajului (v. Coşeriu 2001: 101). Reproşul adus, uneori, limbajului că ar fi insuficient întrucât el nu se poate referi la lume cu toate detaliile se dovedeşte inadecvat. Este adevărat că limbajul nu comunică direct condiţiile contextuale, dar nu o face deoarece nu este necesar să o facă. El se foloseşte însă chiar de aceste condiţii, expresia reală implicându-le şi conţinându-le (cf. Whitehead, apud Coşeriu 2001: 67), astfel încât acesta nu numai că analizează realitatea (v. Coşeriu 2001: 101), ci şi se raportează la lumea reală. Structura idiomatică dintr-o limbă, interpretată ca expresie lingvistică a experienţei umane, pare să devină, la rândul său, un exemplu evident că limbajul aparţine, concomitent, naturii şi spiritului (cf. Coşeriu 2001: 131), exteriorităţii lumii şi interiorităţii conştiinţei.

Toate limbile sunt diferite între ele – pare să fie aserţiunea pe care Wilhelm von Humboldt o dezbate în capitolul *Caracterul limbilor* din lucrarea sa *Despre multiplicitatea construcţiilor lingvistice* (v. Humboldt 1998: 302), unde se evidenţiază faptul că fiecare limbă are un „caracter" şi că, tocmai datorită acestuia, fiecare limbă propune o viziune proprie asupra

lumii. Întrebarea care se naşte firesc, în urma relevării aşa-numitului „caracter" al unei limbi, este legată de felul în care fiecare limbă particulară încearcă şi reuşeşte să-l exprime, de modalitatea în care se înrădăcinează această „individualitate spirituală" în limbă şi cum poate fi ea demonstrată. Constatând şi acceptând individualitatea fiecărei limbi, filosoful german se întreabă, motivat, în ce elemente ale limbilor ar putea fi ancorat caracterul acestora. Încercăm să argumentăm în cele ce urmează că, în cazul limbii japoneze, şi expresiile idiomatice îi pot defini convingător „caracterul".

Dând seama de caracterul popoarelor şi de nevoia de a găsi expresia sonoră adecvată stărilor şi sentimentelor resimţite de sufletul omenesc (cf. Humboldt 1998: 303), în construcţia limbilor subiectivitatea joacă un rol important. Limba, definită ca o „structurare semantică" a lumii exterioare (cf. Coşeriu 2001: 173), structurează în mod subiectiv realitatea extra-lingvistică, impunând adesea o realitate dată de interpretarea subiectivă a omului. „Subiectivitatea", divizată într-o „subiectivitate" *încorporată* în sistemul lexical şi gramatical al unei limbi, într-o „subiectivitate" *exterioară* sistemului gramatical şi lexical şi într-una *sporadică*, *ocazională* (cf. Coşeriu 2001: 229), ca fapt lingvistic obiectiv, este, astfel, constitutivă limbajului, structurile idiomatice ale unei limbi putând fi interpretate ca o ilustrare, prin excelenţă, a primului tip de subiectivitate, manifestată la nivelul lexical şi gramatical al limbii. Astfel, idiomul japonez *chacha o ireru*, ce-ar putea fi tradus în limba română prin ‚a întrerupe' şi a cărui transpunere literală ar fi ‚a face ceai unul după altul' (v. Akiyama & Akiyama 1996: 29), în condiţiile în care, în mod obişnuit, „a prepara ceai" se spune în limba japoneză „(o)cha o ireru", repetiţia lexemului „cha" cu semnificaţia ‚ceai' pare să sugereze graba şi neatenţia din partea unuia dintre participanţii la conversaţie. Mai mult, în limba japoneză, lexemul folosit frecvent pentru „ceai" este, mai degrabă, „ocha", decât „cha", „o" din „ocha" amintind de un prefix de politeţe, care, de-a lungul timpului, s-a sudat de cuvânt astfel încât azi nu mai este recunoscut ca atare, omisiunea acestuia însă din lexemul ce intră în construcţia idiomului luat în discuţie putând sugera şi o oarecare lipsă de respect manifestată între locutor şi interlocutor.

Limbajul, definit ca activitate creativă, are drept caracteristică principală, după Coşeriu, faptul că el este, în acelaşi timp, „expresie cu semnificaţie",

respectiv „expresie şi semnificaţie" (Coşeriu 2001: 23) sau, reformulat, un sistem de semne, prin semn înţelegându-se „un instrument convenţional şi un element de cultură care aparţine unei comunităţi" (Coşeriu 1995: 22). Continuându-l pe Platon, care specifică două „funcţiuni fundamentale" în limbă, una de „numire" şi alta de „spunere" a ceva despre ceva denumit deja, distincţie prezentă şi azi în ceea ce numim „lexic" şi „gramatică", Coşeriu separă două tipuri de semnificaţii: „semnificaţia lexicală" şi cea „gramaticală", care, fără să coincidă exact, ar corespunde cu vocabularul şi cu gramatica sau structura gramaticală.

Neglijate până acum de investigaţia lingvistică tradiţională, este interesant, credem, să încercăm să situăm idiomurile în această clasificare, folosind un corpus ilustrativ oferit de limba japoneză. Funcţia lexicală, cea mai importantă dintre funcţiile limbii, structurează experienţa primară cu ajutorul cuvintelor şi este anterioară funcţiilor necesare combinării cuvintelor. Până în momentul de faţă însă, studiile dedicate funcţiei lexicale îşi focalizează atenţia pe materialul faptic oferit doar de cuvintele lexematice propriu-zise, eliminând din cercetarea efectuată grupajul de cuvinte sudat constituit de structura idiomatică sau „discursul repetat", cum a fost acesta denumit de Coşeriu:

> „Le « discours répété » comprend tout ce qui est traditionnellement figé comme « expression », « phrase » ou « locution » et dont les élements constitutifs ne sont pas remplaçable ou re-combinables selon des règles actuelles de la langue." (Coşeriu 2001: 235)

Asociat tehnicii libere, al cărei contrafort este, „discursul repetat" (v. Coşeriu 2001: 110) arată modalitatea în care, într-un discurs, se întâlneşte ceea ce poate fi efectiv combinat cu ceea ce a fost deja combinat. Mai mult, la fel cum se întâmplă şi în cazul unor lexeme ca *geisha*, *samurai*, *kamikaze*, termeni culturali pentru a căror semnificaţie devine importantă cunoaşterea „contextului extraverbal" (v. Coşeriu 2001: 58) în care îşi au originea, cu ajutorul acestor forme de „discurs repetat" precum citatele, expresiile fixe, proverbele, se poate recupera studiul obiectelor (*l'étude des «chose»)* (Coşeriu 2001: 113), o investigaţie de acest fel clarificând aportul adus de cunoaşterea lucrurilor şi a „lumii" la activitatea de a vorbi. Împreună cu contextul idiomatic (limba însăşi) şi cu cel verbal (discursul însuşi), contextul cultural contribuie la constituirea contextului în sens general al

activităţii de vorbire sau al realităţii ce înconjoară un semn, un act de vorbire sau un discurs. Înglobând tot ceea ce aparţine unei tradiţii culturale a unei comunităţi, contextul cultural devine, de altfel, o formă particulară a contextului istoric (cf. Coşeriu 2001: 62). Spre exemplu, sensul idiomului japonez *abura o uru*, cu o posibilă traducere în limba română prin ‚a pierde vremea' şi al cărui sens literal ar fi, de fapt, ‚a vinde ulei' (v. Akiyama & Akiyama 1996: 19), se leagă de perioada Edo (1600-1867) din istoria culturală a Japoniei, când, în lipsa electricităţii, măsuratul uleiului de către vânzătorii ambulanţi cerea oarecare zăbavă. Inevitabil, în timp ce-şi făceau meseria, aceştia intrau în conversaţie cu gazdele în a căror casă se aflau, ceea ce-i făcea pe vecini, a căror aşteptare se prelungea, să creadă că întârzierea vânzătorilor ambulanţi se datora caracterului lor de pierde-vară. Urmând aceeaşi cale de interpretare, o expresie idiomatică japoneză ca *atama o sageru*, cu echivalentul românesc ‚a respecta' şi a cărei traducere literală ar fi ‚a-ţi apleca capul' (v. Akiyama & Akiyama 1996: 19), trimite, neîndoielnic, la salutul japonez ce face ca respectul, recunoştinţa şi consimţământul pentru celălalt să fie arătate şi prin plecăciunea capului (おじぎ). Asemănător, un idiom ca *bansaku o tsukiru*, ce-ar putea fi tradus în limba română prin ‚a junge la capăt de tot', şi a cărui transpunere literală ar deveni ‚se termină 10.000 de scheme' (v. Akiyama & Akiyama 1996: 25), pentru o înţelegere corectă, ar necesita, credem, cunoaşterea faptului că ideograma chinezească 万, cu citirile *man* sau *ban*, ce intră în componenţa cuvântului „bansaku" are, pe lângă accepţiunea de ‚zece mii', cea mai mare unitate numerică japoneză, şi aceea de ‚tot'.

Contextul nonverbal a fost adesea ignorat de către lingvişti, deşi, în cazul expresiilor idiomatice, el face posibilă înţelegerea limbii ca unitatea intuiţiei şi a expresiei (v. Coşeriu 2001: 28), ca pură creaţie de semnificaţi şi „semne", expresiile idiomatice ca perifraze ale unui cuvânt-cheie constituind mai degrabă decât o categorie a sinonimelor lingvistice una a sinonimelor cognitive. Structura idiomatică *pin kara kiri made*, cu o posibilă traducere în română prin ‚unu, vârf, început', ‚de la început până la sfârşit' (v. Akiyama & Akiyama 1996: 255), este, în limba japoneză, parafraza ce doreşte să sugereze varietatea, diversitatea lucrurilor. E interesant însă că acest idiom conţine două cuvinte al căror etimon e neologic: „pin" e derivat

din portugezul „pinto", cu semnificaţia ‚unu', iar „kiri" este un derivat de la „kuruso", adaptarea fonetică la limba japoneză a lexemului portughez „cruz", cu semnificaţia ‚cruce'. Dar orizontala şi verticala care reprezintă semnul iconic al crucii pentru credinţa creştină constituie trăsăturile care compun ideograma chinezească „十", a cărei semnificaţie, în limba japoneză, este ‚zece'. Prin urmare, traducerea literală a idiomului ar fi ‚de la 1 la 10', unde, firesc, într-o numărătoare de la unu (=*pin*) la zece (=*kiri*), „pin" ar constitui nivelul cel mai înalt, în timp ce „kiri" ar exprima nivelul cel mai scăzut. Condiţionarea limbajului prin „lucruri" şi prin „cunoaşterile despre lucruri" devine, credem, evidentă, iar corelaţia limbaj-cultură oportună:

> „În ceea ce priveşte relaţia între limbaj şi cultură, trebuie remarcat că aceasta se prezintă în mod esenţial în trei sensuri diferite. Pe de o parte, limbajul însuşi este o formă primară a « culturii », a obiectivării creativităţii umane (sau, cum se spune – şi aceasta reprezintă unul şi acelaşi lucru -, a « spiritului creator »). Pe de altă parte, limbajul reflectă cultura non-lingvistică; el este « actualitatea culturii » (Hegel), adică exprimă « cunoaşterile », ideile şi judecăţile despre « realitatea » cunoscută (şi, de asemenea, realităţile « sociale » şi ale limbajului însuşi ca segment al realităţii). În afară de aceasta, nu se vorbeşte numai cu ajutorul limbajului, ca atare, al « competenţei lingvistice », ci şi prin intermediul « competenţei extralingvistice », al « cunoaşterii lumii », adică prin intermediul cunoaşterilor, ideilor şi judecăţilor despre « lucruri »; iar « cunoaşterea lumii » influenţează expresia lingvistică şi o determină într-o oarecare măsură." (Coşeriu 1994:139)

Asemănător poeziei, idiomurile propun obiectivarea unui conţinut intuitiv al conştiinţei, fiind situate dincolo de distincţia ce se poate face între adevărat şi fals, între existenţă şi non-existenţă. Ca rezultat al unui act de creaţie, arhitectura idiomurilor prezintă o structură complexă, constituind o reţea de relaţii de tip lexical şi gramatical ce poate determina sau completa sensul. Prezentând limba ca o activitate creatoare, expresiile idiomatice fac loc unor nenumărate posibilităţi de „a vorbi o limbă":

> „La variabilité des significations, en particulier les déplacements de sens nombreux et d'une grande portée ainsi qu'une aptitude illimitée pour les paraphrases multiples sont précisément les propriétés qui favorisent la créativité d'une langue naturelle et confèrent non seulement à l'activité poétique mais aussi à l'activité scientifique des possibilités d'invention continues." (Jakobson 1973: 29)

Termenului „idiom" din limbile occidentale, a cărui etimologie trimite la gr. *idios*, cu semnificaţia ‚privat, particular', *Dicţionarul Longman al limbii engleze* (2008: 805) îi prezintă următoarele accepţiuni în limba engleză: „1. group of words that has a special meaning that is different from the ordinary meaning of each separate word; 2. (formal or technical) a style of expression in writing, speech, or music that is typical of a particular group of people", în timp ce *Dicţionarul Longman englez-japonez* (2006: 807) îi propune următorii termeni echivalenţi în limba japoneză: 1. „idiomu, jukugo, kanyōku"; 2. „sakuhū, sutairu". Întrucât studiul de faţă este interesat de prima accepţiune a termenului, vom supune atenţiei, în continuare, echivalenţii japonezi „idiomu", „jukugo", „kanyōku". Dacă „idiomu" este o simplă adaptare la limba japoneză a englezescului „idiom", ocurenţa „jukugo" are o intrare în dicţionar cu trei semnificaţii: 1. „cuvânt compus, idiom"; 2. „cuvânt chinezesc (*kango*)"; 3. „*kanyōku*, idiomatic phrase (s.n.)" (cf. *Nihongo daijiten* 1995: 1014), ocurenţa „kanyōku" prezentând, în schimb, o singură accepţiune, şi anume „reformulare fixă, cuvânt *kanyō*, idiom, idiomatic expression (s.n.)" (cf. *Nihongo daijiten* 1995: 480). Se poate lesne observa că, în limba japoneză, „jukugo" şi „kanyōku" sunt termeni de metalimbaj, definiţi de dicţionarul enciclopedic al limbii japoneze aproximativ unul prin celălalt, lipsa unei clare disocieri dintre ei fiind exprimată chiar de echivalenţii oferiţi în limba engleză.

Recunoscând că ceea ce este exprimat prin cuvinte este întotdeauna mai puţin decât ceea ce s-a spus, idiomurile se transformă oarecum într-o activitate expresivă „complementară", ce retrimite cuvintele la senzaţiile, sentimentele sau stările din care au provenit (v. Smith, apud Butaciu 2009: 36), încercând să le reîncorporeze nu numai în imagini vizuale sau în senzaţiile dinamice ale corpului, ci şi în cele ale activităţii de cunoaştere a „lumii". Activând în mod particular valenţa culturală a contextului pe care-l presupune activitatea de a vorbi într-o limbă, idiomul prezintă un mecanism dinamic ce face apel de nenumărate ori la figurile retorice pentru a constitui un sens. Dacă, spre exemplu, expresia idiomatică japoneză *eimin suru*, cu echivalentul românesc ‚a muri', a cărui redare literală ar fi ‚a dormi somnul de veci' (v. Akiyama & Akiyama 1996: 45), este uşor accesibilă oricărui non-nativ, datorită unei „cunoaşteri" universale în care moartea

este interpretată metaforic ca un „somn etern", idiomul *ocha o nigosu*, ce-ar putea fi tradus în română prin ‚a produce confuzie' şi a cărui tălmăcire literală ar deveni ‚a pregăti un ceai tulbure' (v. Akiyama & Akiyama 1996: 29), cere însă, pentru a accede la un nivel de profunzime al său, „cunoaşterea" ceaiului verde, pentru a putea face analogia cu limpezimea culorii „licorii verzi", ce lasă clar vederii fundul ceştii în care a fost turnată.

De asemenea, între expresia idiomatică *doro o kaburu*, al cărei sens ar fi ‚a-ţi asuma responsabilitatea altuia' şi care ar avea o traducere literală ‚a-şi turna noroi pe cap' (v. Akiyama & Akiyama 1996: 44), şi *koan*-ul (parabola) Zen cu numărul şaizeci şi patru „Chōshū poartă o pereche de pantofi pe cap", din colecţia de parabole „Hekigan-roku", comentate de preotul chinez Yüan-wu, în anul 1225, *koan* menţionat şi de Yukio Mishima în romanul „Templul de aur", pare să existe o legătură irefutabilă. *Koan*-ul Zen, ce este, de fapt, o enigmă cu un tâlc foarte greu dacă nu imposibil de descifrat, povesteşte cum, în perioada T'ang, o pisicuţă intrată în grădina unui templu devine prilej de dispută între aripa de vest şi cea de est a clădirii. Dar părintele Nansen, ce urmărea cearta, apucă pisicuţa de ceafă, îi pune un cuţit la gât cerându-le călugărilor ce şi-o disputau să spună cuvântul potrivit pentru a salva viaţa animalului. Nimeni nu este însă în stare să răspundă cerinţei lui Nansen şi pisica este omorâtă. La lăsarea serii, se întoarce la templu mai-marele Chōshū, căruia i se relatează evenimentul. Chōshū ascultă în tăcere şi iese din încăpere punându-şi încălţămintea pe cap (v. Mishima 2000: 62). Tâlcul *koan*-ului ce încearcă să motiveze gestul lui Nansen prin anihilarea iluziei sinelui, îndepărtând orice contradicţie între sine şi ceilalţi, iar acela de o infinită mărinimie al lui Chōshū de a-şi pune obiecte murdare prin considerarea lui ca o dovadă de nobleţe budistă, stă, fără îndoială, la baza înţelegerii idiomului menţionat mai sus.

Numit de Eugeniu Coşeriu (2001: 114) „discurs repetat", idiomul, situat dincolo de fonetică, vocabular sau gramatică, urmând norme proprii, diferite de cele ale tehnicii libere, şi-a găsit în literatura de specialitate recentă variate accepţiuni, dintre care amintim: „termen ambiguu" folosit în mod controversat, „combinaţie de cuvinte" cu un sens special, „frază specială", „anomalie verbală", „idiosincrazie" a limbii (v. Butaciu 2009: 13-14), „scuză" sau „pretext" („pretense") (v. Egan 2008: 381-409) datorită

„inflexibilităţii" şi „lipsei de predictabilitate" şi, nu în ultimul rând, „exemplu obscur" (Wearing 2012: 500), în care elementele componente se conectează prin procedee de tip figurativ ca similaritatea şi analogia. În ciuda definiţiilor multiple, aceste unităţi nestructurate semantic numite „idiomuri" sunt acceptate, în final, în literatura de specialitate europeană ca „frazeme"/ phrasemes ale căror trăsături specifice sunt date de: stabilitate, idiomaticitate şi polilexicalitate (cf. Burger, apud Piirainen 2012: 33).

Diferenţiindu-se de proverbe ce se caracterizează prin universitalitatea adevărului exprimat, prin forţa ilocuţionară şi prin autonomia discursivă (v. Piirainen 2012: 33), idiomurile capătă, în frazeologia europeană, funcţia categoriilor morfologice de substantiv, verb, adjectiv sau adverb, studii recente fiind dedicate chiar sintaxei, semanticii şi pragmaticii idiomurilor sau analizei lor din perspectiva sociolingvisticii şi a psiholingvisticii. Deşi toate aceste abordări privesc cultura ca o dominantă fundamentală constantă în frazeologie (cf. Piirainen 2012: 47), doar câteva studii au tratat relaţia dintre idiomuri şi cultură în detaliu.

Printre numeroasele definiţii date de-a lungul timpului limbii, se remarcă şi cea propusă de semiotica culturală, pentru care limba este un artefact cultural, reflectând, prin urmare, caracteristici ale culturii în care a apărut. În centrul acestei perspective stă, desigur, predispoziţia omului de a crea semne şi de a le încărca cu semnificaţii, cultura devenind un sistem de simboluri sau de semne semnificative, în care recunoaşterea relaţiei dintre expresiile idiomatice şi cunoaşterea culturală pare să poată fi tratată drept un fapt comun: „[...] le language est au centre de tous les système sémiotiques humains et il est le plus important d'entre eux." (Jakobson 1973: 28)

Wilhelm von Humboldt folosea metafora cercului (1988: 40) desenat de o limbă în jurul unui popor care o vorbeşte când voia să arate că încercarea de a părăsi acest cerc nu se poate produce decât intrând, „simultan", în cercul limbii unui alt popor. De aceea, credem că şi cercetarea unui fapt lingvistic aparţinând unei limbi, materne sau nu, ar trebui să înceapă cu prezentarea a ceea ce Coşeriu (2001: 61) numeşte, enumerând contextele extraverbale ale limbii, cadrul cultural. Întotdeauna se spune mai puţin într-o limbă decât se exprimă sau înţelege, întotdeauna sensul unui discurs

trece dincolo de ceea ce este spus efectiv şi acest fapt poate avea loc numai datorită circumstanţelor în care se produce actul vorbirii.

Dacă este adevărat că orice limbă, într-o măsură mai mare sau mai mică, este dependentă de context, limba japoneză este dependentă într-o atât de mare măsură că noţiunea de „text" devine mai importantă decât cea de „propoziţie". Astfel, ceea ce înseamnă, literal, o propoziţie este o problemă simplă, dar constucţia reală a sensului în limba japoneză este lăsată contextului pentru precizare, înalta dependenţă a textului de context amintind de limbajul copiilor sau de limbajul poetic, ce evidenţiază imperfectul control al limbii, într-un caz, sau posibilitatea de a depăşi normele lingvistice, în celălalt caz.

Mai mult, în limba japoneză, propoziţiile asertive sunt copleşite, din punct de vedere numeric, de cele interogative, dubitative, optative, imperative, mult mai încărcate afectiv, arătându-i pe locuitorii arhipelagului nipon mai inclinaţi înspre concret şi artă decât înspre abstract şi filosofie (v. Suzuki 1988: 307). Expresia idiomatică *ichi go ichi e*, spre exemplu, ce s-ar putea parafraza prin ‚o întâlnire ce are loc o singură dată în viaţă', este strâns legată de idealul ceremonialului ceaiului de a acorda maximă însemnătate clipei. Disciplină spirituală, ce tratează fiecare detaliu ca fiind extrem de important, ceremonialul ceaiului a fost fundamentat de maestrul Sen no Rikyu (1521-1591) pe baza a patru principii fundamentale: *wa* [和] (‚armonie'), *kei* [敬] (‚respect'), *sei* [清] (‚puritate'), *jaku* [寂] (‚pacea minţii'), primele două fiind considerate sociale sau etice, al treilea atât de natură fizică cât şi psihologică, iar ultimul - spiritual sau metafizic (cf. Suzuki 1988: 304). Ceremonialul ceaiului învaţă astfel armonia dintre lucruri, armonia dintre oameni, armonia dintre lucruri şi oameni sau dintre oameni şi natură, respectul acordat etichetei, purificarea rituală prin curăţenie şi ordine şi, nu în ultimul rând, felul în care se poate dobândi pacea minţii. Făcând participanţii să înţeleagă că totul este, în viaţă, într-o permanentă schimbare şi, prin urmare, că momentului tranzitoriu i se cuvine atenţia absolută, idealul ceremonialului ceaiului se leagă strâns de sensul idiomului *ichi go ichi e*, a cărui semnificaţie literală ar fi ‚un moment, o întâlnire' şi al cărui sens ar deveni ‚preţuişte unicitatea clipei!'.

La o privire mai atentă, se pot însă recunoaşte în conceptele *wa*, *kei*, *sei*, *jaku* patru şcoli orientale de gândire, respectiv, în primele două (*wa* şi *kei*), confucianismul, în cel de-al treilea (*sei*), taoismul şi shintoismul, iar în *jaku* budismul şi taoismul, camera ceaiului (*chashitsu*) transformându-se în spaţiul ce sincretizează toate aceste filosofii. Prin propunerea unui cadru meditativ făcută minţii, ceremonialul ceaiului se întâlneşte cu budismul Zen, transformând situaţia dată într-o relaţie intimă cu sfera mai largă a realităţii (v. Suzuki 1988: 306). Spaţiul se transformă într-un medium ce ridică problema timpului, în *chashitsu* clipa căpătând însemnătatea eternităţii:

> „Who would then deny that when I am sipping tea in my tearoom I am swallowing the whole universe with it and that this very moment of my lifting the bowl to my lips is eternity itself transcending time and space?" (Suzuki 1988: 314)

Dar morfologia culturii nu mai înţelege „spaţiul", în spirit kantian, ca un apriori absolut şi constant al intuiţiei umane, ci ca un „act creator al sensibilităţii" (cf. Bachelard 2005: 66), variabil în funcţie de diversitatea culturală. Intuiţia spaţiului, ca un act creator al sensibilităţii conştiente, este văzută acum ca un factor dominant, exclusiv determinat de puterea simbolică a unei culturi sau a unui stil. Dar, în afara unui orizont spaţial, conştiinţa posedă şi un orizont temporal şi, din perspectiva relaţiei dintre ele, cultura europeană consideră spaţiul şi timpul drept părţi egale ale aceluiaşi întreg. În cultura japoneză însă, spre deosebire de cea occidentală, un fenomen real, un sunet, spre exemplu, este considerat fără limite, putând fi interpretat din perspectiva infinitului (cf. Miyoshi 1985: 117). Reformulat, în cultura vestică, spaţiul şi timpul sunt văzute într-o relaţie structurală, ca „obiecte intelectuale", în timp ce, în mentalitatea extremorientală, timpul şi spaţiul sunt conectate într-un *continuum nelegat* în tărâmul emoţionalului sau al universului mental.

Acest „continuum nelegat" este însă adevărata natură a lui *ma* [間], ideogramă citită de limba japoneză şi *kan*, cu semnificaţia ‚interval', caracterul chinezesc intrând atât în componenţa substantivului *jikan* [時間] ‚timp', cât şi a lui *kūkan* [空間] ‚spaţiu'. *Ma*, fiind, în fapt, un concept estetic ce poate fi întâlnit nu numai în diferite forme muzicale sau teatrale, ci şi în felul de a gândi al japonezilor (cf. Miyoshi 1985: 117), probează

continuitatea ca o trăsătură fundamentală a artei tradiţionale japoneze, aşa cum ar putea fi ea exemplificată de „poezia legată" (*renga*) sau „pictura pe rulou" (*emaki*). *Ma*, tradus literal, înseamnă ‚spaţiu' sau ‚interval', dar, în calitate de concept estetic, ar trimite la spaţiul dintre ceva şi ceea ce urmează, referindu-se fie la intervalul dintre bătaia unei tobe şi următoarea, fie la cel dintre poziţia de poză a unui dansator şi modificarea ei într-o alta, fie la intervalul dintre fraza unui actor şi următoarea etc. *Ma* este, prin urmare, intervalul de timp în care nu se întâmplă nimic, este momentul *blank*-urilor cărora actorii sunt chemaţi să le acorde maxima importanţă:

> „Nothing apparently happens in these periods, but they are by no means empty moments. On the contrary, they are conceived of as fully significant moments – as significant as those moments at which something is really taking place." (Ikegami 1986: 398).

Continuitatea este, astfel, demonstrată de *ma* în două feluri: pe de o parte, prin neutralizarea distincţiei dintre „nimic" şi „ceva" pe care o realizează, fiecare moment fiind văzut ca semnificant pentru celălalt, şi, pe de altă parte, prin distrugerea structurii performative clar articulate la care contribuie, acordând valoare semnificantă perioadei în care nu se întâmplă nimic. Acest *ma* impune un ritm, redat în limba japoneză prin *ma o toru* (‚a-ţi însuşi bătaia tăcută'), ceea ce ar putea explica, credem, şi structurile idiomatice *ma ga yoi*, cu accepţiunea de ‚sincronizare temporală bună' (v. Miyoshi 1985: 99), indicând o situaţie ale cărei circumstanţe au fost favorabile sau *ma ga warui*, echivalentul aproximativ al lui ‚a fi într-o situaţie neplăcută', deşi traducerea literală ar fi ‚sincronizare temporală proastă' (v. Akiyama & Akiyama 1996: 187). Având drept concept-cheie acelaşi *ma*, idiomuri ca *ma ga nukeru*, ce s-ar putea traduce prin ‚stupid', deşi transpunerea literală ar fi ‚cineva fără simţul sincronizării' (v. Akiyama & Akiyama 1996: 187) sau *ma ga motenai*, cu un echivalent românesc ‚a nu fi capabil să umpli tăcerea' şi o traducere literală ‚a nu fi capabil de a avea un spaţiu' (v. Akiyama & Akiyama 1996: 187), evidenţiază, la rândul lor, în ultimă instanţă, importanţa „bătăii tăcute" în gândirea japoneză.

Ca în oricare altă limbă, fiind intim legate de viaţa socială şi civilizaţie, de artă şi politică, de dezvoltarea gândirii, respectiv de întreaga viaţă a omului, prin intermediul structurilor idiomatice japoneze, ce completează

cu umor şi ironie sensul discursului, se poate cunoaşte mentalitatea niponă, felul în care locuitorii arhipelagului tratează viaţa, omul, natura etc. Expresia idiomatică *hanamichi o kazaru*, cu echivalentul englezesc ‚a avea o retragere graţioasă' şi a cărei traducere literală ar deveni ‚a decora ieşirea' (v. Akiyama & Akiyama 1996: 64), poate fi asociată, credem, cu „drumul florilor" din teatrul kabuki, „puntea" suspendată ce face legătura, trecând printre scaunele spectatorilor, între scenă şi partea din spate a sălii de spectacol, devenind „rampa" pe care îşi fac intrarea şi ieşirea actorii distribuiţi în piesă.

Dar conceptul prin care se poate descrie şi analiza fundamentul cultural al expresiilor idiomatice este „motivaţia" (Piirainen 2012: 49), calea care stabileşte conexiunea între structura lexicală şi sensul figurat. Motivate semantic, expresiile idiomatice conduc înspre cunoaşterea „lucrurilor" şi a „lumii", or, dacă contextul cultural este, cel mai adesea, implicit pentru un vorbitor nativ, el trebuie să devină explicit pentru străinul ce încearcă să se apropie de limba respectivă. După cum arătam deja, pentru Humboldt (v. supra), limba unei comunităţi este spiritul ei, după cum spiritul acesteia este limba ce o vorbeşte, fără ca ele să poată fi însă gândite total identice.

Aşa cum uşile glisante din hârtie (*shōji* şi *fusuma*) nu opresc total lumina naturală şi aerul în casa tradiţională japoneză, la deschidere creând o continuitate între interior (spaţiul cultural) şi cel exterior (spaţiul natural), între oameni şi lucruri există, trebuie să existe o coordonare, o sincronizare a trăirilor şi o modelare reciprocă, exprimată în cultura japoneză prin *mono no aware* sau ‚frumuseţea lucrurilor simple şi efemere'.

Dacă gama japoneză este unică, bazându-se pe alternanţa de secunde mici şi terţe mari, făcând astfel posibilă „transpunerea mişcărilor sufleteşti" ce aminteşte de „caracterul extrem de dureros al lucrurilor" (cf. Lévi-Strauss 2013: 14), şi un idiom apărut recent în limba japoneză ca *keshigomu no kanashimi* (v. Ikegami 1990: 62-65), a cărui transpunere literală ar fi ‚tristeţea radierei', încearcă să redea acelaşi sentiment de impermanenţă, de precaritate a lucrurilor, de scurgere inexorabilă a timpului, construind şi impunând parcă, în acelaşi timp, o nouă lume, adaptată realităţii contemporane.

Studierea oricărui fapt lingvistic într-o accepţiune ştiinţifică şi culturală devine, credem, o contribuţie pe deplin justificată la descrierea unei limbi. Ea probează faptul că orice limbă este un sistem deschis, creator, fiecare limbă, în funcţie de „forţa ei proprie şi intimă" (cf. Humbodt 1988: 164), fiind liberă „să opereze şi să provoace". Caracterizate fiind, atât cultura cât şi limba japoneză, de armonie şi continuitate (cf. Ikegami 1998: 1909) şi ataşate fiind de intuiţie, de experienţă şi practică (v. Lévi-Strauss 2013: 58), un studiu al idiomurilor poate proba felul în care cultura japoneză conceptualizează limbajul nu ca un obiect mărginit şi stabil, aşa cum o face, pe alocuri, cea occidentală, ci, mai degrabă, ca un eveniment nemărginit (cf. Ikegami 1989: 268), aflat într-un flux continuu de permanentă prefacere...

1.3. Poetică şi semiotică culturală: recuperarea interactivă a modelului lumii nipon

1.3.1. Coerenţa textuală în poemul haiku

samazama no
koto omohidasu
sakura kana
[*Tant et tant de choses*
Me reviennent à l'esprit -
Fleurs de cerisiers!]

Bashō, *Cent onze kaiku*

Poezia japoneză, interpretată încă de la începuturile ei ca „limbajul pasiunii şi al emoţiei" (Ueda 1991: 2), pare să-şi fi cristalizat esenţa în *haiku*, cea mai scurtă formulă poetică întâlnită în literatura universală. Poemul ce înmagazinează „cele mai înălţătoare sentimente de care e capabil omul" (Suzuki 1997: 227), este constituit din 17 *mora* sau, într-o aproximaţie terminologică occidentală, 17 silabe. Deşi greu de crezut că printr-o simplă enumerare a câtorva elemente lexicale se poate crea un întreg univers semnificaţional, *haiku*-ul aminteşte, se spune, de momentele supreme ale existenţei, când un strigăt sau un gest înlocuiesc povestea, când sentimentele se refuză conceptualizării, sustrăgându-se transformării lor într-un produs al intelectului. Scurtimea unui *haiku* este sensul lui (cf. Suzuki 1997: 227), *haiku*-ul străduindu-se să spună cât mai puţin şi să semnifice cât mai mult.

În secolul al XVII-lea, Matsunaga Teitoku, devenit mentorul şcolii „Teimon", propunea un nou tip de *haikai*, poezia din versuri comice legate apărută deja cu un secol în urmă, în care să se combine *haigon*-ul, cuvânt de origine străină, în general chineză, cu elemente lexicale cu semnificaţie „umilă", ce fuseseră înlăturate în totalitate din codul poetic clasic al

secolului al X-lea. Ca reacţie la formalismul şcolii Teimon apare şcoala Danrin, care promovează „clipa", poemul scris fiind definit acum ca o rapidă şi neîntreruptă notaţie a momentului (v. Arima 1996: 139). Ajunsă în acest stadiu evolutiv, lirica niponă, prin Matsuo Bashō (1643-1694), cel care experimentase exerciţiul poetic sub îndrumarea ambelor şcoli menţionate mai sus, va da naştere unei noi formule poetice, cunoscută azi sub denumirea de *haiku.* Trubadurul rătăcitor ce a semnat cu mai multe pseudonime, dar care, datorită unui detaliu biografic, a intrat în memoria posterităţii cu numele de Bashō (‚Bananierul'), călugărul budist Zen considerat întemeietorul unui nou gen liric, în asentiment cu Shakespeare, pentru care poezia era revelarea lumii ascunse, invizibile cunoaşterii logice, raţionale, considera, la rândul său, că numai o poezie foarte scurtă ar putea să se concentreze asupra unei impresii de moment, oprind în felul acesta clipa: „Trebuie să surprinzi în cuvinte lumina în care ai văzut ceva, înainte ca această imagine să ţi se şteargă din minte." (Bashō, apud Katō 1998: 446). Depăşind conflictul dintre *renga* serioasă şi *haikai*-ul comic, formule poetice anterioare, *haiku*-ul se arată capabil să exprime „umor, sentimente profunde şi introspecţie religioasă" (Hondru 1999: 154) cu atâta precizie şi ştiinţă a nuanţei, cu o asemenea sinceritate şi sobrietate încât perceperea, comunicarea cu „misterul" (Nicolescu, apud Olteanu 1995: VI) devin dificile pentru cititorul aparţinând unui alt spaţiu cultural. Pe o claviatură lexicală destul de săracă, simpla cădere a unei frunze se încarcă de drama de a fi în lume: *Tsuka mo ugoke* / *waga naku koe wa*/ *aki no kaze* [*Tombe, secoue-toi*/ *tout comme ma voix plaintive-* / *le vent automnal*] (Bashō 1998: 55).

Haiku-ul considerat arta poetică a lui Matsuo Bashō: *Furu ike ya!* / *kawazu tobikomu*, / *mizu no oto* [*Ah! le vieil étang*/ *une grenouille y plonge -*/ *le bruit de l'eau*] (Bashō 1998: 6) surprinde, fără îndoială, cititorul occidental prin inventarul extrem de redus de elemente lexicale, stârnindu-i o mare nedumerire în încercarea de a înţelege ce face ca „un vechi eleşteu", „o broască care sare" şi „zgomotul apei" să devină poezie?! Răspunsurile găsite de exegeza lui Bashō ar putea fi sintetizate în *intuiţia Realului*, *inspiraţia poetică* şi *coerenţa textuală*.

Fiind expresia unei senzaţii stârnite instantaneu de înţelesul unei experienţe altfel banale oferite de natură sau de experienţa umană, *haiku*-ul se refuză unei explicitări de tip cauză-efect (cf. Blyth 1984: 11). Acceptând

această premisă, sunetul apei din *haiku*-ul lui Matsuo Bashō nu este efectul săriturii unei broaşte în iazul vechi. Eleşteul este acolo dintotdeauna, ca dovadă *ya* din textul original, echivalentul unei interjecţii ca *ah!*, care ar indica, insistând asupra lui, locul în care s-a realizat sunetul, elementul sonor ce pare să devină un element principal în decodificarea acestui *haiku*. Saltul broaştei este, din punct de vedere gramatical, o determinare atributivă, ceea ce lasă loc interpretării că zgomotul creat nu este consecutiv săriturii broaştei în apă. Atât iazul, cât şi broasca sunt coexistente, etern prezente. În timp ce iazul vechi îşi continuă prezenţa în timp, saltul şi sunetul apei par ieşite în afara timpului. Liniştea eternităţii a fost întreruptă de un scurt zgomot, iar crearea acestei atmosfere aproape mistice se datorează absenţei gândului, a transcenderii relaţiei cauză-efect. S-a afirmat de către critica de specialitate că *haiku*-ul nu are nimic de a face cu Binele, Adevărul sau Frumosul, după cum se susţine că el nu este nici simbolic şi nici o portretizare a unor fenomene naturale cu un sens dincolo de acestea (cf. Blyth 1984: 12-13). *Haiku*-ul vorbeşte despre omul ce încearcă să devină una cu universul înconjurător prin depăşirea propriilor lui limite, venind astfel în prelungirea învăţăturii promovate de maeştrii budişti Zen. A învăţa despre pin sau despre bambus în calitate de om înseamnă, afirmă filosofia Zen, a-ţi depăşi condiţia sau propriul *ego*, nu numai în căutarea adevăratei învăţături, ci şi în găsirea impulsului creator, adevăr ce pare să i se fi revelat lui Matsuo Bashō într-o zi, când a primit vizita maestrului său Zen, Bucchō. La întrebarea cum o mai duce, adresată de maestru discipolului, răspunsul dat de acesta din urmă a sunat „după ultima ploaie, muşchiul s-a făcut mai verde ca niciodată", iar la următoarea întrebare „Când e timpul fără timp?", răspunsul lui Bashō pare să fi fost: „O broască sare în lac şi auzi sunetul!" (apud Suzuki 1997: 239). Fără să conţină iniţial şi sintagma „vechiul eleşteu", pe care a adăugat-o ulterior, Matsuo Bashō a realizat un *haiku* complet, de 17 silabe, despre un eleşteu situat undeva în apropierea unui templu budist, a cărui linişte eternă a fost spartă de saltul unei broaşte. Serenitatea locului de care devii conştient o dată cu zgomotul făcut de săritura micii vieţuitoare în apă poate aduce, se crede, spiritul omenesc în rezonanţă cu spiritul universului (cf. Suzuki 1997: 240), Bashō dând astfel glas intuiţiei şi inspiraţiei care fac posibil acest lucru.

Afirmând însă că zgomotul apei provocat de săritura broaştei i-a revelat poetului adevărul Zen este, apreciază interpreţii vestici, genul de concluzie a unei hermeneutici de tip occidental, de aceea ar fi mai potrivit să se considere că acest gen de poezie aminteşte mai degrabă despre „sfârşitul limbajului (fin du langage)" (Barthes 1970: 96). *Haiku*-ul, văzut ca „ramura literară Zen", asemănător *koan*-ului, enigmă sau parabolă Zen, încearcă să atingă pragul în care cuvintele se opresc, făcând loc stării de „ne-limbaj (a-langage)" (Barthes 1970: 97), în calea individului spre *satori*, Iluminarea Zen. Scurtimea *haiku*-ului nu este una formal-convenţională, ci una de corespondenţă a formei la momentul revelat: „le haïku n'est pas une pensée riche réduite à une forme brève, mais un événement bref qui trouve d'un coup sa forme juste" (Barthes 1970: 98), semnificantul „adecvându-se" semnificatului într-o proporţie care aminteşte de muzică. Dacă arta occidentală transformă „impresia" în descriere, *haiku*-ul nu o face niciodată (v. Barthes 1970: 100), respectând tradiţia în care revelaţia în faţa lucrurilor, *mu*-ul budist şi *satori* Zen se refuză atât descrierii, cât şi definiţiei.

Astfel, pentru unii interpreţi vestici, *haiku*-ul pare pură designaţie:

> „C'est cela, c'est ainsi, dit le haïku, c'est tel. Ou miex encore: Tel! Dit-il, d'une touche si instantanée et si courte (sans vibration ni reprise) que la copule y apparaîtrait encore de trop, comme le remords d'une définition interdite, à jamais éloignée." (Barthes 1970: 111)

Definit drept „expresia unei iluminări temporare", prin care se poate vedea „viaţa lucrurilor" (Blyth 1984/ I:2), *haiku*-ul trezea atenţia Occidentului ce percepea această poezie ca o expresie a lucrurilor aşa cum există ele în şi în afara minţii, subiectiv şi într-o uniune primordială cu universul însuşi. Se crease o modalitate prin care omul se putea întoarce la natură, la propria lui natură Buddha, iar relectura *haiku*-ului putea face loc, în final, sugestiei interpretative (cf. Suzuki 1997: 229) că vechiul eleşteu nu mai există, după cum broasca nu mai este broască, învăluindu-se totul într-un văl de mister, ce nu mai are nimic misterios.

Rămânând într-o abordare occidentală, considerând cele trei „versuri" de 5, 7, 5 silabe ale *haiku*-ului, ca un desen silogistic în trei timpi, al creşterii, suspansului şi al concluziei, în *haiku*-ul supus mai sus discuţiei, singurul silogism ce devine pertinent ar fi acela al incluziunii, în care întregul înghite partea (cf. Barthes 1970: 93). Abandonând însă acest silogism,

pentru cititorul contemporan, comentariul unui *haiku* pare să devină cu neputinţă, sfârşind în simpla repetare a lui: „parler du haïku serait purement et simplement le répéter" (Barthes 1970: 93). O învăţătură Zen spune că „bambusul este drept, iar pinul este răsucit" (apud Suzuki 1997: 36), înţelegând prin aceasta că budismul Zen acceptă faptele experienţei aşa cum se prezintă ele. Zen-ul nu este nici negativist, nici pozitivist şi, asemănător acestei filosofii budiste, *haiku*-ul, despre care se crede că nu înseamnă nimic (v. Barthes 1970: 89), invită la o interpretare ce, pentru cititorul occidental, capătă sensul unui paradox. De vreme ce este „gol", se poate crede că, aparent, *haiku*-ul este gata să accepte orice interpretare, dar, pe de altă parte, tocmai din cauza aceluiaşi „gol", în faţa căruia totul se relativizează, el nu mai poate accepta, într-adevăr, orice interpretare (cf. Barthes 1970: 89-107). *Haiku*-ul, similar pictogramelor şi ideogramelor folosite pentru scriere în acest spaţiu cultural, evocă, în primul rând, o impresie vizuală, fiind, în fapt, „o pictură în cuvinte" (Ikegami 1996: 92): *Kare eda ni/ karasu no tomarikeri/ aki no kure* [*Sur une branche morte/ un corbeau s'est posé - / crépuscule d'automne*] (Bashō 1998: 43). Mai mult decât o lume a formei şi a culorii, *haiku*-ul urmăreşte întruparea mişcării în legănarea unei crengi de pe care tocmai şi-a luat zborul o pasăre sau o gâscă sălbatică gata să dispară în nori. „Câteva cuvinte", „o imagine" şi „un sentiment" (Barthes 1970: 90), acolo unde literatura occidentală cere dezvoltarea unui lung travaliu retoric, devin poezia efemerului, a scurtimii, a obişnuitului.

Numit şi „esenţa poeziei pure", *haiku*-ul vorbeşte despre difuz şi inefabil, despre emoţie concentrată, despre notarea unei clipe de graţie şi, mai ales, despre tăcere (v. Barthes: 1970: 92) printr-o extremă economie de mijloace. Exploatându-se caracteristicile claselor morfologice ale limbii japoneze, onomatopeea care încarcă emoţional-afectiv un enunţ, substantivul lipsit de gen, număr şi caz şi verbul eliberat de timp dau naştere unei formule lirice în care ceea ce poetul trece sub tăcere devine la fel de important ca ceea ce afirmă: *Shizukasa ya/ iwa ni shimiiru/ semi no koe* (*Ah! tranquillité - / et jusqu'au coeur des rochers/ le chant des cigales!)* (Bashō 1998: 33). Se consideră de către critica de specialitate că *haiku*-ul ar fi un model de estetică a tăcerii, întrucât, în desfăşurarea lui întâlnim infinite tăceri generate, printre altele, şi de sincope ale cuvântului (v. Simu 1994: 59). În

relaţia dintre vid şi plin, despre care se crede că guvernează spiritualitatea extrem-orientală, accentul cade din nou pe vid, imprimând indirect plinului specificul său. Asemănător *koan*-ului Zen, travaliul lecturii unui *haiku* devine acela de „a suspenda limbajul şi nu de a-l provoca" (Barthes 1970: 94), Bashō părând să fi înţeles în profunzime acest lucru: *Inazuma ni/ satoranu hito no/ tōtosa yo/* [*Devant un éclair/ l'homme qui ne comprend pas/ est bien admirable!*] (Bashō 1998: 23).

În tradiţia japoneză, un obiect n-a fost luat în considerare pentru el însuşi niciodată, ci acesta a fost gândit, de cele mai multe ori, ca *ceva* ce urmează natural cu condiţia ca acel „ceva" să aibă „o inimă, un spirit". Aşa cum *shingon* (*cuvântul-adevărat*) sau *kotodama* (*cuvântul-spirit)* vorbesc despre relaţia dintre cuvânt şi inima/ spiritul celui care îl întrebuinţează, şi actul însuşi al naşterii unui poem este strâns legat de inima/ spiritul creatorului ei şi, corespunzător relaţiei stabilite între cei doi, poemele se pot împărţi în cele „care se nasc" şi cele „care sunt făcute", concentrarea asupra propriilor emoţii şi punerea lor în armonie cu atmosfera înconjurătoare provocând impulsul creator transformat în poezia ce devine „esenţa spiritului şi a propriei inimi" (Bashō, apud Katō 1998: 447). În lipsa acestui gest, poezia nu se mai concepe, ci se compune.

Afirmaţia potrivit căreia *haiku*-ul este „culmea artistică a potenţialităţilor inerente în limba japoneză" (Ikegami 1989: 394) vine, astfel, firesc în prelungirea credinţei că literatura, fiind, prin esenţa ei, o artă verbală, trebuie să reflecte, inevitabil, caracteristicile limbii din care este construită (Jakobson, apud Ikegami 1989: 394), fapt recognoscibil şi în poezia japoneză clasică ce, folosind o limbă ale cărei trăsături caracteristice erau, printre altele, *ambiguitatea* şi *dependenţa contextuală* etc., ajunge să dezvolte drept canoane ale genului liric scurtimea, elipsa şi polisemia (cf. Sakai 2001: 23). Iar întrucât între limbă şi „inimă/ spirit" există o articulare destul de vagă, de neclară, nu este surprinzător că retorica, ca o artă a persuadării, n-a înflorit niciodată (cf. Ikegami 1989: 399) în spaţiul cultural japonez.

Termenul „ambiguitate" (*aimai-sei*) este, în limba japoneză, un compus lexical sino-japonez ce semnifică ‚ceea ce este obscur, echivoc', combinând *ai* ‚obscuritate', ‚actul de a acoperi', cu *mai* ‚obscuritate', ‚nedeterminare' (*** 1995: 10). Prin această particularitate, limba japoneză, plină de perifraze

şi aproximări succesive ale unei realităţi care nu este niciodată fixată (v. Courdy 1979: 43), lasă fiecărui interlocutor posibilitatea de a se refugia într-o lume a rezervelor, a aluziilor, ambiguitatea situând textul într-un relativ înalt grad de dependenţă faţă de un context (cf. Ikegami 1995: 10). Întrucât esenţa discursului de tip *haiku* este „să spună minim şi să transmită maxim" (Ikegami 1995: 13), acest gen de poezie devine, la rândul său, un text puternic dependent de context. Diferenţiindu-se de teoria textuală occidentală ce vorbeşte despre autonomia şi funcţionarea sieşi suficientă a textului faţă de contextul în care este folosit, un text redactat în limba japoneză, în dependenţa lui faţă de context, face din cititor un participant activ la construirea universului semnificaţional. Relaţia text/ context combinată cu particularităţile unei limbi de tip SOV, ce accentuează într-un enunţ subiectul şi topicul (v. Hinds 1987: 141-142), cere ca decodificarea sensului unui text să intre în „responsabilitatea" cititorului. Astfel uneori, în mod deliberat, poetul/ scriitorul va obnubila sensul, oferindu-i cititorului conştient de faptul că, atunci când se construieşte, trebuie luat în considerare şi ritmul de descompunere a elementelor componente a ceea ce se construieşte (v. Courdy, 1979: 17), o considerabilă libertate în intervenţia lui creatoare de sens.

Haiku-ul este construit din două fraze nominale în juxtapunere, a căror relaţie semantică este instaurată de cititor, fapt ce poate fi dovedit şi de *haiku*-ul scris de poetul rătăcitor Bashō înainte de a pleca pe drumul fără întoarcere. *Tabi ni yande / yume wa kare no o / kake meguru* devine în traducerea franceză: *Malade en voyage/ mes rêves parcourent seuls/ les champs désolés*/ (Bashō 1998: 111). Elementele lexicale nominale, ca noduri semantice ale unui *haiku*, nefiind suficiente pentru a genera întreg sensul, iar expresiile verbale fiind incomplete, în alăturarea lor, stimulează puternic imaginaţia cititorului, această independenţă a imaginilor conectate fiind adeseori supralicitată de *kireji* (‚cuvinte de cezură'), cum ar fi *ya* sau *kana*, ce sugerează, în diferite moduri, discontinuitatea semantică. Fără o activă participare a cititorului la actul interpretării, prin care sensul trece dincolo de semnificaţia literală, *haiku*-ul „nu ar putea funcţiona ca un text artistic" (Ikegami 1989/9: 265), fapt realizabil cu uşurinţă, întrucât endoforicul, referinţa la contextul lingvistic, şi exoforicul, referinţa la con-

textul extralingvistic, sunt destul de vagi în limba japoneză. Spre exemplu, pronumele personale, a căror primă funcţie este endoforică nu sunt foarte bine dezvoltate în această limbă, ca mărci gramaticale distincte, funcţia lor referenţială fiind preluată de pronumele demonstrative, a căror primă funcţie este exoforică. Se erodează astfel, foarte uşor, graniţa între textul-produs, textul-obiect şi subiectul producător de text (v. Ikegami 1989/9: 268-269), încât un poem *haiku* ajunge să descopere adâncimi de un profund omenesc într-o cutremurătoare simplitate. Unul din celebrii exegeţi al acestui gen liric, R. H. Blyth (1984: 7) considera *haiku*-ul ca o formulă poetică fără rimă, cu puţin ritm, asonanţă, aliteraţie sau intonaţie. Studii recente demonstrează însă că se poate recupera în fiecare din cele trei segmente ale *haiku*-ului un ritm de opt timpi, într-o alternare de bătăi pline şi bătăi goale, în care aceastea din urmă ar sugera discontinuitatea semnificaţională, de importanţă majoră în construirea sensului: „The meaning in such poems [tanka, haiku] depends considerably on the silent beat in context: we may say that the (personal) association in the silent beat links the artistically designed semantic discontinuity of each phrase" (Arima 1991: 48), această bătaie silenţioasă sau tăcere devenind, prin instaurarea timpului necesar asociaţiilor metonimice sau metaforice (v. Arima 1996: 141), principalul element în procesul de activare a actului interpretării. Luând în considerare faptul că o respiraţie normală este şi ea formată din opt bătăi, *haiku*-ul devine o formulă poetică la fel de firească ca şi respiraţia.

Coerenţa, trăsătura definitorie a unui text poetic japonez de tip *haiku*, prin natura sa relaţională şi inferenţială, semantico-pragmatică, asigură aici „articularea sensului" (cf. Vlad 1994: 118), prin trecerea de la o formă liniară, secvenţială, a componentelor verbale ale textului la una ierarhică, dispusă într-o dimensiune contextual-situaţională. Implicarea activă a cititorului în actul creator de sens într-un *haiku* serveşte drept compensaţie la relativa lipsă din acest poem a explicitului şi a unei expresii lingvistice definitorii. Ceea ce textualitatea occidentală numeşte *coeziunea textuală* pare să nu joace un rol atât de important în acest tip de text poetic, lăsând loc manifestării fenomenului de *coerenţă*. Noţiunea de *text* în lingvistica japoneză nu constă, aşadar, doar în simpla înlănţuire a unor *item*-uri

lingvistice, ci, mai ales, în *ceva* ce se creează, prin intermediul procedurilor operaţionale prilejuite de *coerenţă* („referenţializare", „activizare", „continuitate tematică") (Vlad 1994: 119), între actanţii umani, în care cuvintele şi enunţurile sunt chei indispensabile, neputând oferi, totuşi, întreaga panoramă. Drept consecinţă, anumite caracterististici de bază într-un text occidental devin destul de vagi într-unul japonez, iar graniţa dintre textul obiect şi subiectul producător de text se vede vizibil erodată. *Haiku*-ul devine, astfel, un text ce ar putea fi definit drept „o secvenţă coerentă de propoziţii" (cf. Vasiliu 1990: 60), în care *coerenţa* devine regula (v. Pârvu 2005: 293) ce face ca această formulă lirică să poată fi considerată, în cele din urmă, un text poetic.

Sensibilitatea japoneză acordă o mare atenţie tuturor lucrurilor din natură. Înţelepciunea Zen nu uită că, oricât de mică sau de măruntă şi oricât de nesemnificativă ar părea lumea înconjurătoare, ea intră într-o relaţie intimă cu marele cosmos, această învăţătură Zen fiind preluată şi de formula poetică a *haiku*-ului (cf. Suzuki 1997: 238), prin statuarea conceptului *kigo*, termen format din combinarea lui *ki* ‚anotimp' cu *go* ‚cuvânt', printre principiile estetice ce stau la baza creării unui *haiku*. Asemănător şi celorlalte caracteristici ale poemului *haiku*, *kigo*, este, la rândul său, „puternic dependent de un context particular" (Arima 1996: 144), jucând rolul unui cuvânt simbolic, mult încărcat emoţional, ce participă la activarea în *haiku* a unei interpretări metaforice puternic dependente de context.

Originalitatea şcolii de poezie căreia i-a dat naştere Bashō a fost definită de către estetica japoneză prin: *wabi* sau iubirea pentru sobrietate şi austeritate, respectiv contemplarea naturii în linişte şi detaşare sau căutarea bogăţiei în sărăcie şi a frumuseţii în simplitate, prin *sabi* sau iubirea pentru vechi şi vetust, singurătate şi resemnare, prin *shiori* sau starea sufletească specială capabilă să perceapă sugestiile profunde care vor duce la armonia poemului, prin *hosomi* sau fineţea percepţiei şi, nu în ultimul rând, prin *karumi* sau perceperea adevărului etern în viaţa cotidiană (cf. Arima 1996: 140), toate aceste principii fiind derivate din idealurile artistice ale poemelor *waka*, *renga* şi ale dramei *noh*, în scopul realizării *frumuseţii misterioase* sau *yūgenbi* (cf. Simu 1994: 157).

Dar filosofia Zen nu se vrea deloc un refuz al vieţii, ci, dimpotrivă, un îndemn la a o trăi mai intens. Reevaluând însăşi activitatea practică, Zen-ul

se configurează ca „o rechemare la viaţa trăită, la lucrurile în sine: *zu den Sachen selbst*" (Eco 2002: 225), eliberarea de orice urmă de egoism şi intrarea în ceea ce spiritualitatea extrem-orientală numeşte „subconştientul cosmic" (Suzuki 1997: 226) fiind căutările budismului Zen şi ale artei, când *mushin* ‚fără- spirit/ minte' şi *munen* ‚fără-gând' devin nebănuitele comori ale fiinţei umane: *Tera ni nete/ makotogao naru / tsukimi kana* [*Séjournant au temple/ mon visage illuminé/ contemple la lune*] (Bashō 1998: 52).

S-a spus despre *haiku* că ar reflecta în multe feluri caracterul japonez (v. Suzuki 1997: 231). Şi poate că, într-adevăr, o cultură adânc impregnată de filosofia budismului Zen şi o limbă caracterizată prin ambiguitate şi un „înalt grad de nedeterminare textuală" (Ikegami 1995: 13) au creat cadrul favorabil naşterii unui gen artistic ca *haiku*-ul, formula poetică a cărei scurtime ar garanta perfecţiunea formală şi a cărei simplitate ar sta mărturie pentru profunzime, izbutind în acest fel să împlinească un dublu mit (v. Barthes 1970: 89): cel al formei clasice, ce face din concizie o probă a artei, şi cel romantic, ce acordă întâietate adevărului exprimat prin/ de improvizaţie.

ISBN: 978-973-595-915-9